

SORIN ALBU

Materiale și tehnici de reprezentare în arta iconografică contemporană

coperta: alina cosma

imaginea de pe copertă: Paraclisul Sf. Stelian, Colegiul Național „Decebal”, Deva

tehnoredactare: nicolae-dragoș kerekes

corectură: alina cristina tomoiagă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ALBU, SORIN

Materiale și tehnici de reprezentare în arta iconografică contemporană / Sorin Albu. - Cluj-Napoca: Vremi, 2011

Bibliogr.

ISBN 978-606-8210-02-5

75.046.3

editura vremi, 2011

str. fântânele 63-65, cluj-napoca

tel: (401) 0364 407116, mobil: 0747 528415

www.edituravremi.ro

e-mail: edituravremi@yahoo.com

© Toate drepturile privind reproducerea parțială sau integrală a acestui volum aparțin editurii și autorului.

ISBN: 978-606-8210-02-5

SORIN ALBU

**Materiale și tehnici de reprezentare
în arta iconografică contemporană**



*Mulțumim prietenului nostru
Valentin Octavian Vidican
pentru sprijinul acordat tipăririi actualei ediții*

Cuprins

1. Lemnul	9
2. Grundurile.....	19
3. Desenul.....	25
4. Aurirea.....	62
5. Pigmenții.....	71
6. Pictura bizantină.....	80
7. Vernisarea.....	86
<i>Bibliografie.....</i>	90
<i>Paraclisul Sf. Stelian Clinica de Medicină a Muncii a Spitalului Județean Cluj-Napoca.....</i>	93
<i>Paraclisul Sf. Stelian Colegiul Național „Decebal” Deva.....</i>	105

Introducere

Ne-am oprit asupra acestui subiect încrucișat este de interes în rândul celor care pictează icoane, iar în literatura de specialitate post-decembristă nu se găsește o tratare mai amplă din punct de vedere vizual a acestui subiect.

Acest studiu se vrea a fi un sprijin celor care vor a deindeplinește zugrăvirii icoanelor atât din punct de vedere practic, cât și teoretic.

Studiul se referă la întregul parcursul de realizare a unei icoane în tehnică tradițională (canonică)¹.

Am ales tehnica tradițională pentru că aceasta ne furnizează o comoară de multe ori de nepătruns, care este păcat să fie îngropată și uitată; ea poate sta la baza revitalizării vieții liturgice prin icoană. O icoană prost realizată în spațiul eccluzial pune în pericol adevărurile de credință ale bisericii, pe când o icoană corect pictată ridică semnificativ calitatea slujirii.

Pentru o înțelegere mai amănunțită din punct de vedere tehnologic, am folosit un număr mare de imagini exemplificative², pentru a evidenția un posibil traseu tehnologic și estetic al icoanei, în conformitate cu predaniile bisericii. Spunem *un posibil traseu*, deoarece ceea ce noi prezentăm în această cercetare nu reprezintă singurul mod de a picta o icoană. Cercetarea este fundamentată pe o experiență practică de 12 ani în domeniu și pe cărțile de specialitate care au fost traduse în limba română după 1990 și nu numai. O parte din informații au fost culese direct atât de la meșterii din diferite regiuni ai României, cât și din străinătate³.

Fără o experiență practică și fără contactul cu acești meșteri iconografi, ar fi fost aproape imposibil să recreăm traseul iconografic și tehnologic al icoanei.

Avem convingerea că această cercetare va lămuri mai bine, ca o completare la cărțile existente, eventualele lacune pe care iconografi contemporani le au în domeniu, precum și că va releva originalitatea acolo unde s-a găsit.

¹ *Canon* înseamnă „Experiența duhovnicească a vederii și reprezentării lumii duhovnicești”, Rafail Karelín, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, editura Sophia, București, 2007, vol. I, pag. 363.

² Tot materialul vizual folosit aparține autorului.

³ Sfântul Munte Athos (Atelierele Mănăstirilor Vatopedu, Prodromu); Lavra Sf. Serghie din Radonej; Școala de Iconografie a prof. univ. dr. Georgios Kordis, Atena, Grecia.

MATERIALE ȘI TEHNICI

1. LEMNUL

a) Alegerea, tăierea și pregătirea lemnului

Lemnul este cel mai răspândit material, după pergament și perete, deoarece este ușor și se poate prelucra cu ușurință, obținându-se suprafețe plane, ideale pentru pictură. Acest suport a fost utilizat de către pictorii egipteni, greci, romani, bizantini, renascentiști etc.

În iconografia bizantină există mai multe tipuri de esență lemnosă care se folosesc, printre care cele mai răspândite sunt teiul (*tilia*), molidul (*picea*), pinul (*pinus*), mesteacănul (*betula*), cireșul (*cerasus*), salcia (*salix*), acestea făcând parte din categoria esențelor lemnosă moi.

Lemnul a fost tăiat din pădure, în perioada de toamnă – primăvară, aceasta fiind perioada optimă. Conform erminilor, în această perioadă lemnul are foarte puțină sevă și astfel uscarea după tăiere este mai simplă.

După tăiere, poștele de lemn au fost depozitate în cruce timp de 6 luni, într-un loc uscat, după care au fost supuse la o uscare artificială, în uscătorii speciale pentru lemn. În vechime se mai efectua o operațiune extrem de importantă – care astăzi este destul de dificil de realizat – fierberea lemnului în cazane speciale, pentru a scoate și ultimele urme de sevă, care ar putea dăuna lemnului în timp. O atenție deosebită s-a acordat calității lemnului, acesta fiind riguros examinat înainte de a fi prelucrat, pentru a nu avea urme de mucegai, noduri, cari, ciuperci sau alte defecte care ar putea avea efecte distrugătoare în timp, fiind știut faptul că durabilitatea în timp a operelor de artă este o condiție de bază.

După uscare s-au efectuat operațiuni de pregătire a poștelor de lemn, pentru prevenirea carilor, prin aplicarea unui tratament de baie de clei (150 grame clei de iepure la 1 litru de apă), în trei straturi, la interval de 12 ore fiecare; a fost nevoie de atâtea straturi pentru a pene-

tra în profunzime lemnul. La al treilea strat, pe suprafață se pot observa steluțe de clei cristalizat (Fig. 1), semn că lemnul este saturat. Din acest moment lemnul este pregătit pentru pre-



Fig. 1: *Clei cristalizat pe panoul de lemn*

lucrare în atelierul de tâmplărie. Motivul pentru care s-a folosit lemnul de tei este faptul că acest lemn are proprietăți deosebite, fibra fiind deasă, destul de ușor de transportat, precum și pentru că în țara noastră este destul de larg răspândit. Conform scrierilor lui C. Săndulescu Verna, fiecare pictor a folosit diferite esențe lemnoase în decursul timpului, dar totuși, dintre esențele optime, pictorul optează pentru esența de lemn cea mai răspândită în țara de origine. Esențe de lemn contraindicate sunt fagul și stejarul, deoarece datorită structurii acestora pot fisura sub grund, distrugând suprafața pictată.

b) Îmbinarea panoului de lemn

Această etapă are o însemnatate deosebită, fiind tratată cu maximă seriozitate de către cei din vechime, de unde de altfel ne și tragem învățăturile. Prin vizionarea în muzee (de exemplu, *Muzeul Bizantin din Tessalonik*, *Galeria Tretiakov din Moscova*, *Muzeul Național de Artă a României*) a icoanelor vechilor meșteri, am observat mai multe tipuri de îmbinări a panourilor de lemn. Aceste informații s-au dovedit a fi extrem de folositoare în redescoperirea și reafirmarea valorilor tradiționale. În acest sens, am reușit să găsim un tâmplar cu care să putem pune în aplicare aceste tipuri de îmbinări specifice panoului de lemn utilizat în iconografie, apelând la metoda de îmbinare clasică cu scobituri în lemn în formă de coadă de rândunică (Fig. 2), în care au fost așezate traverse cu umăr (Fig. 3), care au menirea de a preînțâmpina eventualele deformări ale lemnului în timp.



Fig. 2: *Săpătură în panoul de lemn*

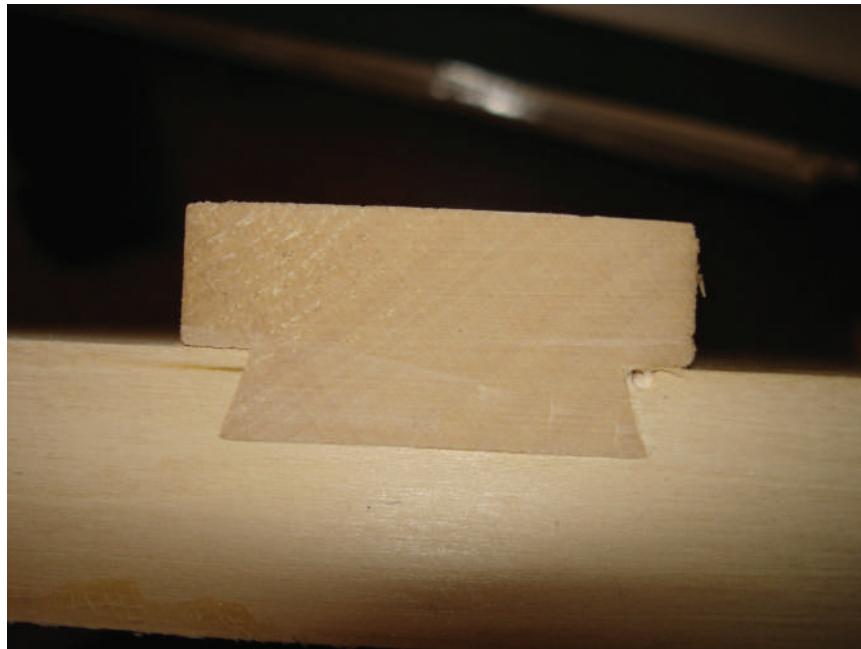


Fig. 3: *Traversă coadă de rândunică cu umăr fix*

Panoul de lemn este format din 6 fâșii lemnoase lipite între ele cu clei la rece și pus în presă timp de o săptămână. Fâșiiile de pe exterior și fâșia din centru sunt mai înguste, iar celelalte mai late (Fig. 4-7), ca astfel să se preîntâmpine o deformare neregulată în timp a lemnului, asta în cazul în care acesta este depozitat într-un loc neadecvat, cu un grad ridicat de umiditate.

Panoul de lemn a necesitat trei traverse așezate în contra una față de alta, în loc de două, cum se așează de obicei, deoarece înălțimea acestuia este destul de mare și există riscul curbării (Fig. 8). Traversele sunt conice pe interior, iar umărul este drept pe exterior. Partea interioară culisează pe canalul săpat în panou, iar cea exterioară presează suprafața lemnului, blocând posibilele deformări (Fig. 9).

Pe părțile longitudinale ale fiecărei fâșii de lemn, înainte de încleiere s-au săpat canale (Fig. 10) pentru o mai bună legătură între fâșiiile lemnoase – deoarece acestea sunt singurele zone care se încleiază din panou (traversele nu au voie să fie lipite) – și pentru evitarea evenualelor fisuri în urma contracției panoului de lemn. Există o varietate de forme ale acestor canale și pene, în funcție de perioada și meșterii care le execută.



Fig. 4-7: Fășii lemnioase în presă





Fig. 8: Traverse orizontale
„coadă de rândunică”



Fig. 9: Traversă conică cu umăr drept



Fig. 10: Tip de îmbinare longitudinală a fâșiiilor lemnăse

Pe fața suportului de lemn se face de obicei o săpătură numită „sipet”, ale cărei margini servesc ca ramă pentru icoană. Sipetul are un puternic aspect practic, deoarece întărește rezistența icoanei la deformări și permite sprijinirea mâinii în timpul lucrului, fără a atinge icoana. De asemenea, împiedică impresia de iluzie pe care rama obișnuită o accentuează. Dimensiunile sipetului variază de la o perioadă la alta și de la o școală la alta, în funcție, bineînțeles, și de dimensiunile panoului de lemn. (Fig. 11)



Fig. 11: Sipet (săpătură în lemn)

c) Cleiurile utilizate în pregătirea panoului de lemn

Cleiurile sunt de două tipuri: de origine animală și de origine vegetală. În acest caz panoul de lemn se încleiază cu cleiuri de origine animală, care sunt și ele de mai multe tipuri: clei de oase, clei de pește, clei de iepure, gelatină alimentară:

- *cleiul de oase* este obținut din cartilagii și oseminte de bovine, prin fierbere și răcire în diferite forme;
- *cleiul de pește* este obținut de regulă din beșica de aer și oase;
- *cleiul de iepure* se obține din lăbuțele și botul iepurelui.

La baia de clei a panoului de lemn s-a utilizat clei de iepure – în concentrație de 150 grame la 1 litru de apă –, acesta având rolul de a astupă toți porii împotriva agenților de distrugere, cum ar fi carii și umezeala. Odată uscat lemnul și tratat în baie de clei pe toate fețele, avem garanția rezistenței în timp, aproximativ 200 de ani, dacă lemnul este păstrat în încăperi încălzite și uscate.⁴

Baia de clei se poate realiza în două feluri, în funcție de posibilități și preferințe. Prima variantă – și cea mai bună – este prin așezarea lemnului în cazane pline cu clei încălzit, astfel lemnul absorbind cantitatea de clei dorită, fără a mai fi nevoie ulterior de alte intervenții.⁴ (Fig 12) A doua metodă și cea mai facilă este prin aplicarea cleiului la cald, cu pensula, pe suprafață, până când acesta este saturat.⁵

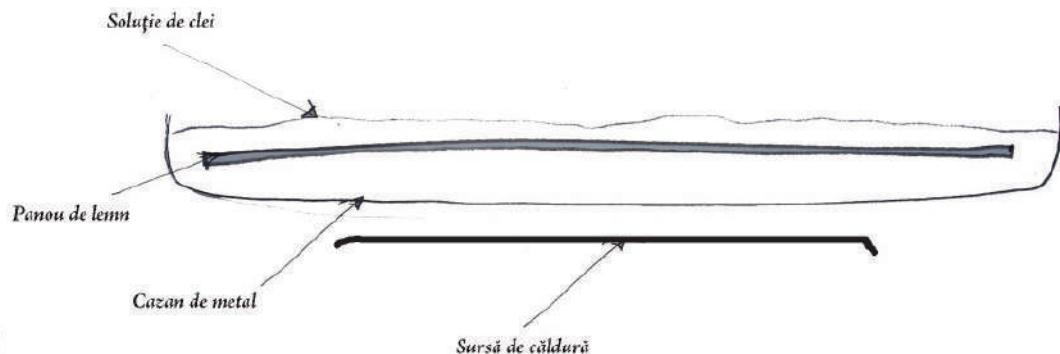


Fig. 12: Metodă veche de impregnare a lemnului în soluție de clei

Cu același clei, dar în procentaj diferit, se lipesc fâșiile de lemn între ele, concentrația fiind de 500 grame la 1 litru de apă. Prin încălzire, cleiul se topește și ajunge la consistența caramellului, după care se întinde pe canalele de inserție și se lasă un pic să se răcească. Apoi fâșiile de lemn se îmbină și panoul astfel obținut se ține în presă până când cleiul se cristalizează și face aproape corp comun cu lemnul. După uscare este aproape imposibil să se rupă la agresiuni pe îmbinare; mai degrabă se rupe lemnul pe fibră.

⁴ Această metodă se folosea în trecut și era larg răspândită în școlile de iconografie. Este aproape imposibil să recreezi aceleși condiții din vechime, mai ales când este vorba de panouri de mari dimensiuni.

⁵ Metoda zilelor noastre.



Fig. 13: *Aplicarea pânzei pe suprafața panoului de lemn*

d) Aplicarea pânzei pe suprafața lemnului

O altă metodă eficientă de consolidare a lemnului este lipirea pânzei pe suprafața frontală a panoului de lemn (Fig. 13), metodă care este folosită din antichitate.

În vechime se folosea o pânză destul de groasă, deoarece obținerea industrială a unei țesături mai fine era imposibilă la acea vreme. Astăzi se folosesc cu succes țesături textile fine din bumbac (tifon), din in sau cânepă (canavas). Pe baza experienței practice, am ajuns la concluzia că țesăturile fine, deși nu au rezistența țesăturilor brute, se pot așeza pe suprafață cu mai multă ușurință, neexistând riscul exfolierilor acestora.

Pânza, înainte de a fi aplicată pe panoul de lemn, se introduce în soluția de clei (Fig. 14), unde se ține până când se saturează (Fig. 15), după care se scoate, se stoarce (Fig. 16-17) și se așează cu grijă pe panou, în aşa fel încât să se așeze perfect pe suprafață, fără plieri. După uscare se examinează cu atenție pânza, pentru a se elimina eventualele defecte apărute.⁶ Ele pot fi eliminate prin incizii fine ale pânzei la suprafață, cu bisturiul, după care cu aceeași concentrație de clei cu care s-a lipit pânza se mai dă un strat în zonele afectate. (Fig. 18-19).

⁶ Defecțe ale pânzei care pot să apară sunt pungi de aer sau mici exfolieri care sunt datorate în primul rând lipsei de experiență sau de atenție a iconarului.



Fig. 14: *Soluție de clei;*



Fig. 16-17: *Stoarcea pânzei*



Fig. 15: *Impregnarea pânzei în soluția de clei;*



Fig. 18-19: *Remedierea defectelor apărute la nivelul stratului de pânză*

2. GRUNDURILE

Grundul este un strat intermediar de legătură între suport și pigmenți. Constituie chiar suprafața pe care vor fi așezați pigmenții. Fragilitatea lui se va repercuta direct asupra stratului de culoare: dezagregarea grundului înseamnă pierderea picturii.

Grundurile de altă dată sunt constituite din aceleasi materii pe care le folosim și astăzi: ipsos, cretă, cleiuri animale, cleiuri vegetale, oul și mierea.

Grundurile actuale: de obicei se prepară un anumit tip de grund pentru un anumit suport și pentru un anumit procedeu tehnic.

Funcțiile grundului:

- asigură legătura culorii cu suportul, reține și menține vreme îndelungată materia picturală;
- prin grund se asigură uniformizarea suprafeței suportului;
- grundul colorează suportul, influențând prin aceasta (pozitiv sau negativ) expresia picturii (luminozitate, transparență, saturatie).

Compoziția grundului obișnuit se reduce la trei elemente:

a) un „corp” – de obicei o materie albă, inertă (cretă sau ipsos, diversi pigmenți);

b) un liant – de regulă cleiuri animale sau sintetice;

c) un plastifiant – când este cazul (uleiul, mierea).

- *creta* – numită și cretă de munte, alb de Spania, alb de Mendon, alb de Paris, praf de cretă; este un consonat de calciu impur, CaCO_3 (așa cum este scos din carieră);

- *cleiuri animale*: de oase, de iepure, de pește, gelatină alimentară;

- *albul de zinc* – oxidul de zinc este un alb foarte stabil în amestecuri, dar are o slabă putere de acoperire; particulele sale sunt foarte fine, de aceea se asociază cu cretă sau se folosesc singur pentru ultimul strat de grund.

În vechime se utiliza pe o scară largă cleiul de pește, obținut din beșică de sturion. Astăzi cleiurile menționate mai sus au devenit o alternativă la tehnica tradițională, fiind folosite cu succes în prepararea grundurilor.

Tipuri de grund. Grundurile pot să fie de mai multe tipuri:

- grund cu clei de: oase, iepure, pește;
- gelatină alimentară.

1. *Grundul cu clei de oase* se aplică respectând următoarea proporție: 80 grame clei la 1 litru apă, încălzit în sistem bain-marie. La aceasta se adaugă 2 părți cretă de munte și o parte oxid de zinc. Oxidul de zinc are rolul de plastifiant și totodată conferă grundului o culoare mai deschisă. În cazul folosirii carbonatului de calciu micronizat, nu mai este necesară aplicarea oxi-

dului de zinc, nici cernerea acestuia. Carbonatul de calciu micronizat este ideal pentru prepararea panourilor de probă. Dacă nu se folosește carbonatul de calciu micronizat, ci creta de munte, aceasta trebuie cernută și strecurăță înainte de prepararea grundului.

2. *Grundul cu clei de iepure* se prepară 80 grame clei la 1 litru apă. La aceasta se adaugă 2 părți cretă de munte și o parte oxid de zinc, plus 1 linguriță miere de albine, care are rolul de plasticifiant. Cleiul de iepure este mai casant decât cel de pește.

3. *Grundul cu clei de pește* sau ihticolul, se prepară 100 grame clei la 1 litru apă, sau chiar 110 grame clei la 1 litru apă. Astfel grundul devine mai sticlos la șlefuire, iar foița va luci mai puternic după poleire. Numai în acest caz se amestecă 110 grame clei la 1 litru apă, deoarece cleiul de pește este foarte elastic și concentrația mai mare nu îl mai face casant. Cleiul de pește este o gelatină pură, fabricat din bășică de sturion și solzi de pește.

4. *Gelatină alimentară* se prepară amestecând 90 grame gelatină cu 1 litru apă. Este de preferat ca gelatină să fie sub formă de granule și praf.

a) *Prepararea grundului*

Există două modalități de preparare a grundului, amândouă fiind la fel de eficiente și de durabile în timp.

Prima metodă este de preferat să fie utilizată de către începători, deoarece poate fi mai bine controlat raportul între cretă și clei. După ce cleiul s-a topit în întregime prin încălzire, se adaugă progresiv 2 părți cretă și 1 parte oxid de zinc, până când soluția ajunge la consistență unei smântâni. (Fig. 20)



Fig. 20: *Grund preparat*

Cea de-a doua metodă este recomandată celor care au deja experiență, pentru că raportul între cretă și clei poate fi controlat în funcție de dorința iconarului, ca suportul să fie mai mult sau mai puțin absorbant.⁷

Dacă la prima metodă se adaugă progresiv creta și oxidul, la cea de-a doua metodă, după încălzirea cleiului, în alt vas se pune întreaga cantitate de clei și oxid, după care se toarnă treptat soluția de clei peste cretă și se amestecă manual, pentru a evita eventualele cocoloașe de cretă, care se pot forma. Avantajul față de prima metodă este că se poate controla în permanență consistența grundului, de la vâscos la lichid și în același timp se omogenizează mai bine.

b) Aplicarea grundului

După ce s-a preparat grundul, se lasă puțin la răcit, după care se aplică pe panoul de lemn în mai multe straturi⁸, până când pânza care este lipită pe panoul de lemn este acoperită în întregime. (Fig. 21) La primele două straturi de grund, artistul trebuie să fie foarte atent, deoarece se formează pori de aer care pot influența negativ stratul pictural (Fig. 22) și, uneori, chiar se pot crea mici fisuri în startul de grund, care pot duce la exfolierea lui în timp.



Fig. 21: *Aplicarea stratului de grund la cald*

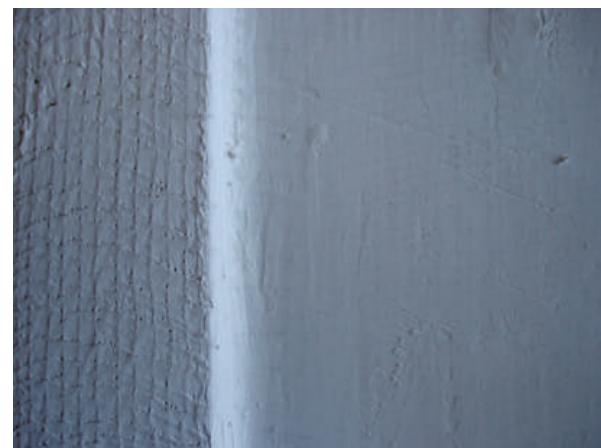


Fig. 22: *Pori de aer în stratul de grund*

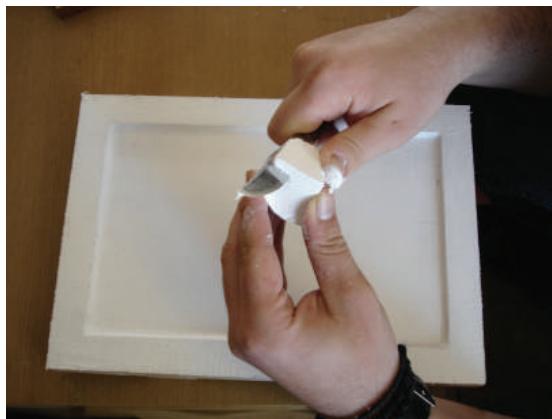
Formarea porilor de aer se datorează în primul rând țesăturii de pânză și în al doilea rând neatenției celui care aplică grundul. Ei pot fi înlăturați cu ușurință prin masarea grundului cu

⁷ Un foarte important aspect în realizarea picturii și a tipului de poleire pe care îl preferă fiecare artist în parte este personalizarea rețetei de grund.

⁸ Între 6-12 straturi, la interval de 5 ore fiecare.

palmele, până când grundul acoperă întreaga țesătură de pânză. După primele 2-3 straturi de grund pânză este acoperită și nu mai necesită masarea grundului, urmând ca straturile finale să fie întinse la cald cu șpaclul, pentru o mai bună aderență și netezire a grundului.

Grundul se mai poate aplica și la rece, acest lucru fiind posibil în cazul în care cleiul este de o foarte bună calitate⁹. Se aplică manual, se secționează cu cuțitul, după care se ține în mână la căldură și se întinde pe panoul de lemn prin mișcări circulare¹⁰, în așa fel încât să se păstreze o anumită umiditate a grundului¹¹. (Fig. 23-28)



⁹ Un lemn preparat în tehnică tradițională are o foarte mare rezistență în timp.

¹⁰ În sensul acelor de ceasornic.

¹¹ Această metodă este întâlnită în școala moscovită (Lavra Sf. Serghie), fiind pomenită și de Monahia Iuliania în *Truda iconarului*.



Fig. 23-28: *Aplicarea grundului pe panoul de lemn la rece*

c) *Şlefuirea grundului*

De regulă, grundul se şlefuieste cu hârtie abrazivă pe uscat, metodă larg răspândită în rândul artiștilor din zilele noastre, însă insuficientă pentru obținerea unei suprafete cât mai netede pentru lucru. Pe baza experienței, suntem de părere că după terminarea preparatului și după ce grundul s-a uscat pe suprafața panoului de lemn, se ia un recipient cu apă în care se înmoiează mâna cu care şlefuiem și prin mișcări circulare polisăm grundul, până când acesta se înmoiează sub efectul apei și ne permite să-l întindem în repetate rânduri, până când este absorbit de panou, iar surplusul se înlătură prin mișcări de sus în jos. (Fig. 29-30)



Fig. 29-30: *Şlefuirea grundului cu apă*

Această operațiune se execută de două sau de trei ori, în funcție de exigențele artistului. Această metodă tehnologică are un dublu avantaj, prin faptul că pe lângă șlefuire se astupă și eventualii pori de aer rămași, precum și eventualele zgârieturi în grund, obținând astfel o suprafață optimă de lucru. Dacă grundul nu este corect șlefuit, imperfecțiunile pot apărea în stratul de culoare sau în zona de poleire, periclitând calitatea tehnologică a lucrării. Asta nu înseamnă că trebuie exagerat cu șlefuirea până când se obțin suprafețe extrem de fine. În vechime nu se punea accent foarte mare pe aceste lucruri; ele cumva făceau parte din aspectul final al lucrării și prin aceasta aveau viață. Noi credem că trebuie să păstrăm un echilibru în această problemă¹², în așa fel încât să nu pierdem expresivitatea lucrării.

După ce grundul a fost supus șlefuirii, se trece la următoarea etapă, aceea de polizare cu plută și emulsie de ou a suprafeței, fapt care ajută foarte mult în realizarea desenului și a picturii. Astfel, se ia un dop de plută, care se îmbibă în soluție de ou¹³, după care se polizează grundul prin mișcări circulare, până când emulsia de ou este absorbită de grund, iar suprafața devine semilucioasă, fapt care demonstrează saturarea suportului și pregătirea lui pentru izvod. (Fig. 31)

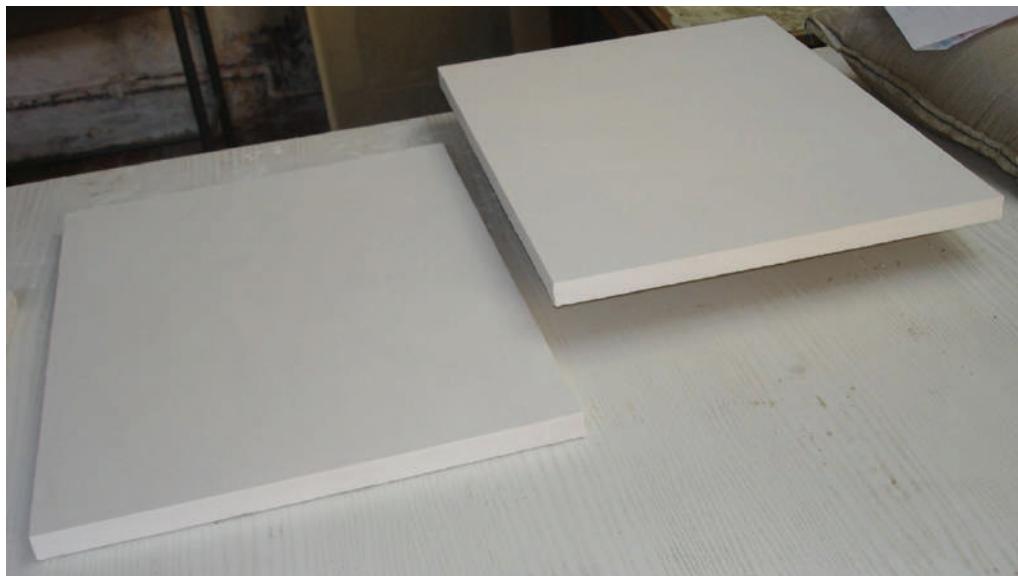


Fig. 31: Exemple panouri șlefuite

¹² În icoana Înfricoșatei Judecăți, pe care am pictat-o, am utilizat această metodă de șlefuire.

¹³ Emulsie de ou obținută doar din gălbenuș și apă, în proporție de 1 la 2.

3. DESENUL

a) Instrumente utilizate în desenul bizantin

La baza fiecărui desen stă instrumentul pe care îl întrebuințează artistul. Din cele mai vechi timpuri s-au folosit grafitul, cărbunele și pensula ca instrumente de bază în realizarea izvoadelor. Desenul este esențial într-o icoană, așadar iconograful trebuie să cunoască mijloacele prin care trebuie să-și înfăptuiască lucrarea. Există mai multe metode de desenare, fie direct pe grund cu grafit, pe hârtie cu grafit, pe lemn cu pensula, pe hartie cu pensula. Desenele realizate pe hârtie și apoi copiate pe panoul de lemn se mai numesc și izvoade. Se folosesc aceste instrumente deoarece permit artistului iconar o modulare a liniei, știut fiind faptul că în iconografie se folosește linia modulată pentru a exprima mai bine volumele. În vechime, iconografii își confectionau pensulele din păr de veveriță și păr de vacă, aceste tipuri de fibre fiind suficient de mari, destul de rezistente la mai multe întrebuințări și ușor de găsit. În zilele noastre se comercializează diferite tipuri de pensule, realizate industrial, care îl ajuta pe iconograf să obțină performanțe în desen.

Pensulele din păr de ovine se folosesc mai mult pentru perete, la tehnici *al secco* și *al fresco*, tehnici care supun pensulele unei uzuri foarte mari, deoarece se desenează și se pictă direct pe tencuiala rugoasă.

În zilele noastre pensulele cele mai potrivite pentru realizarea picturii sunt cele de tip Marder, cu păr de samur. Ele prezintă calități cu totul deosebite prin faptul că pot fi ușor de manevrat de către artist, pot fi curățate cu ușurință și sunt extrem de rezistente în timp. Măsurile pensulelor folosite în realizarea picturii sau a izvoadelor variază de la 0 la 18, în funcție de ceea ce își propune artistul să realizeze. Pentru linii fine se utilizează pensule Kolinsky 0000.¹⁴

b) Ritmul și proporțiile în desen

În iconografie, spre deosebire de arta laică, se folosesc anumite reguli de desenare cu totul diferite ca principiu. Acest lucru se poate observa chiar de la tipul de linii utilizat. Pe alocuri se pot întâlni anumite asemănări între arta laică și cea religioasă de tip bizantin, totuși arta bizantină eccluzială a reușit să creeze opere care și astăzi ne încantă prin prezența lor.

Vechii iconografi erau extrem de pătrunși de viața liturgică și aveau o preocupare directă de a îmbunătăți și contribui la desăvârșirea artei eccluziale.¹⁵

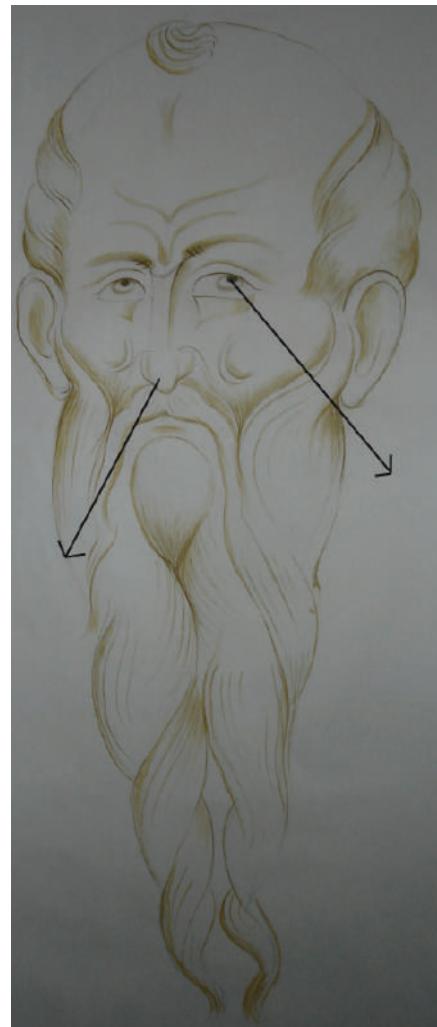
¹⁴ Pentru o tratare mai amplă a tipului de instrumente folosite în desenul izvod, vezi C. Săndulescu-Verna, *Materiale și tehnica picturii*, editura Marineasa, Timișoara, 2000, „Cap. II. Desenul”, pag. 233 – 257; Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, editura Sophia, București, 2000, cap. „Cum se fac condeiele pentru perete”, pag. 54; Daniel V. Thompson Jr., *Practica picturii în tempera*, editura Sophia, București, 2004, „Cap. V. Pigmenți și pensule. Alegerea pensulelor. Pensule din păr de samur”, pag. 145 – 146.

¹⁵ Acest tip de artă nu slujește esteticului, ci ea exprimă un adevar de credință, motiv pentru care iconografi erau considerați în

Așa cum în muzică există două sisteme diferite – cel occidental exprimat prin portativ și cel oriental exprimat prin semne – la fel și în desen există două limbaje diferite, occidental și oriental. Cel occidental se definește prin spațialitate, perspectivă liniară, naturalism, pe când cel oriental pe perspectiva inversă, spiritualizarea sau înduhovnicirea trupului și prezența sfântului reprezentat.¹⁶ Dinamismul este tonul de plecare în pictura bizantină, motiv pentru care bisericile corect pictate sunt extrem de vii, pline de viață și îl ajută pe omul care intră în ele să fie transpus în lumea lui Dumnezeu. Acest lucru este posibil prin dinamism. Două linii paralele sunt statice (II), pe când două linii intersectate sunt dinamice (X), astfel bizantinii utilizau această ultimă schemă pentru a crea dinamism în operele lor. „Liniștea icoanei e o liniște dinamică, o liniște care sporește, care-l duce în Împărăția Cerurilor pe cel care se roagă aici, pe pământ, înaintea ei.”¹⁷

Chipurile sfinților din icoane sunt concepute după această schemă a liniilor intersectate, mișcarea chipului fiind orientată într-o direcție, iar privirea în direcția opusă¹⁸. (Fig. 32) Efectul asupra privitorului este maxim, pentru că acesta se simte privit de sfântul din icoană, indiferent de poziționarea sa din spațiu eclezial. (Planșa 1-2)

Fig. 32: *Chip executat
în frontalitate
dinamică*



vechime adevărați mărturisitori ai lui Hristos.

¹⁶ Pentru o prezentare mai amplă a problemei timpului liturgic, Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, editura Meridiane, 1993, „Partea a 2-a. Sacru”, subcap. III. „Timpul sacru”, pag. 113 – 122.

¹⁷ Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, editura Sophia, București, 2007, vol. I, „Cap. IV. Liniștea veșniciei din icoană...”, pag. 314.

¹⁸ Această problematică a frontalității dinamice este foarte frumos expusă în cartea profesorului Georgeos Kordis, *Ritmul în pictura bizantină*, editura Bizantină, București, 2008, pag. 42 – 43, unde explică și ritmul ce rezultă din folosirea schemei în X, pe care maeștrii artei sacre știau să o pună în practică atât de bine.

Acest efect este întâlnit la toate icoanele prezente în biserici¹⁹, practic privitorul este acoperit de privirile sfintilor, simțindu-se integrat în viața liturgică și nu exclus. „Sufletul omenesc aproape că simte fizic că icoana este înconjurate de un câmp de forțe și energii dumnezeiești.”²⁰ (Planșa 3-4)

c) *Metode de desenare a chipului în icoana ortodoxă*

Frontalitatea chipului în iconografie poate fi de două feluri, una statică iar alta dinamică; cea statică este folosită cu precădere în perioada preiconoclastă, iar cea dinamică în perioada Paleologilor.²¹

Frontalitatea dinamică folosind axele curbe²² (Fig. 33) este una dintre metodele cele mai bune de a desena un chip într-o icoană, pentru că acesta relaționează foarte bine cu privitorul. Se desenează un oval care se împarte în trei părți egale (Fig. 34), după care, prin câteva linii de expresie, se poate personaliza chipul fiecărui sfânt în parte.²³

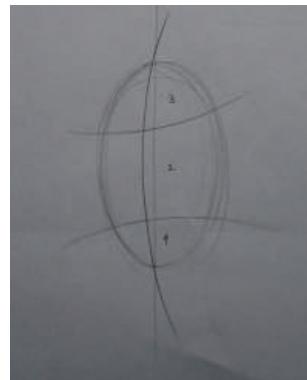
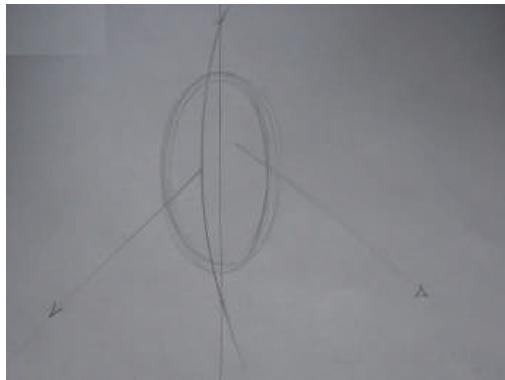


Fig. 33-34: „Frontalitatea dinamică cu folosirea axelor curbe”²⁴

¹⁹ „În icoană, chipurile sunt nemîșcate și statice. Dar această încremenire ascunde în sine un uriaș dinamism interior. Se spune că viteza absolută trebuie percepută ca lipsă a mișcării, deoarece nu sunt puncte de calcul ale acestei viteze. De aceea, dimensiunea statică a reprezentărilor din icoană este mișcarea ei interioară, e avântul veșnic al sufletului către Dumnezeu, este depășirea timpului însuși ca lipsă a mișcării în timp și spațiu, ca viață în alte dimensiuni.”, Rafail Karelín, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 315.

²⁰ Ibidem, pag. 314.

²¹ Vezi „Introducere”, subcapitolele „Frontalitatea”, „Chipul”, „Prototipurile”, în Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, editura Sophia, București, 2005, pag. 17 – 18.

²² Pentru o prezentare mai amplă în legătură cu problema frontalității dinamice cu axe curbe, vezi Georgeos Kordis, *Ritmul în pictura bizantină*, op. cit, subcapitolele „Ce este linia pentru sistemul picturii bizantine?”, „Trăsăturile caracteristice ale liniei bizantine” și „Despre compozиție în tradiția bizantină”, pag. 23 – 93.

²³ Este foarte important ca aceste chipuri să fie cât mai aproape de prototip. Este greșit să se repete aceeași expresie a chipului la toate categoriile de sfinti, fără o departajare a caracterului.

²⁴ Georgeos Kordis, *Ritmul în pictura bizantină*, p. 45.

În acest sens, este indicat ca iconograful să se deprindă a desena liber, sub formă de schițe, mai multe variante de chipuri, până când își însușește tehnica de lucru. (Fig. 35)

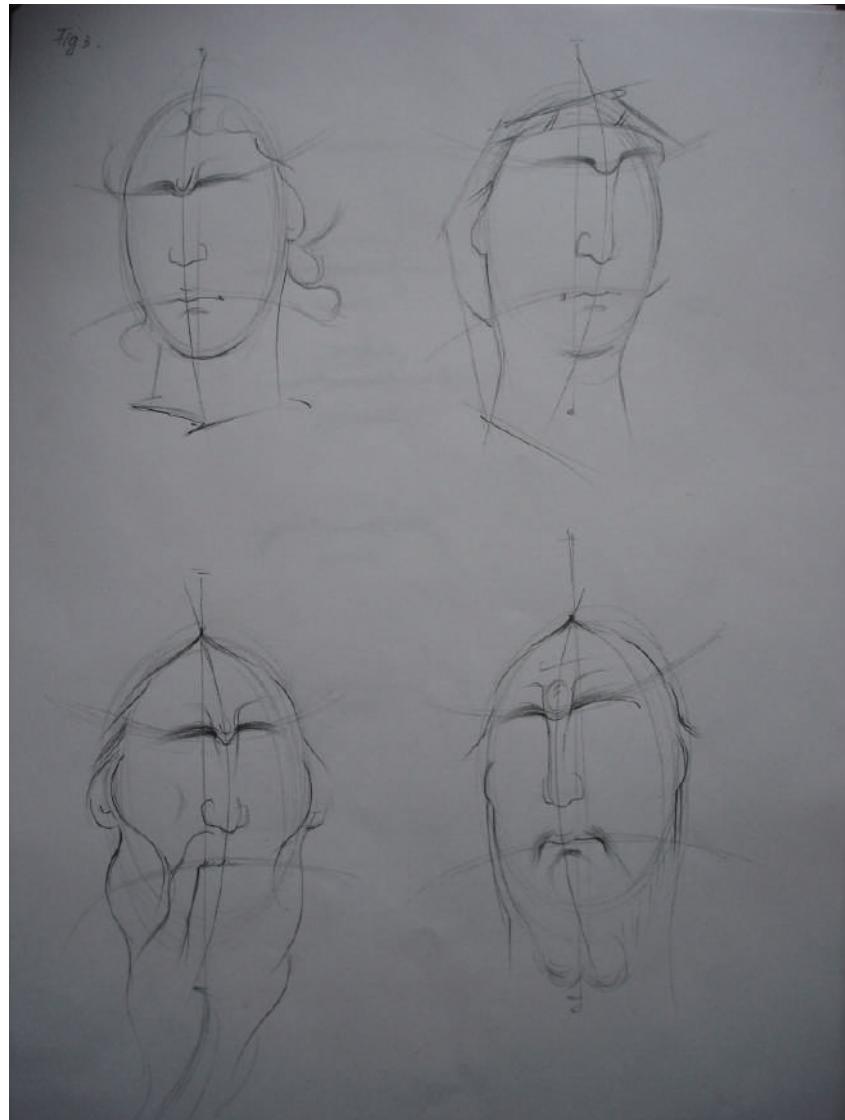


Fig. 35: Variante de chipuri de sfinți executate în frontalitate dinamică cu axe curbe

După ce ovalul a fost împărțit în trei părți egale, se adaugă cea de-a patra măsură, cea a părului, pe care urmează să se construiască forma acestuia. În interiorul ovalului, pe axa curbă verticală, se construiește nasul, se așează poziția sprâncenelor și gura, imediat sub linia sprâncenelor în partea de jos se construiesc ochii, care sunt dispuși pe o axă dreaptă și care au un rol esențial în expresivitatea chipului (Fig. 36-38)

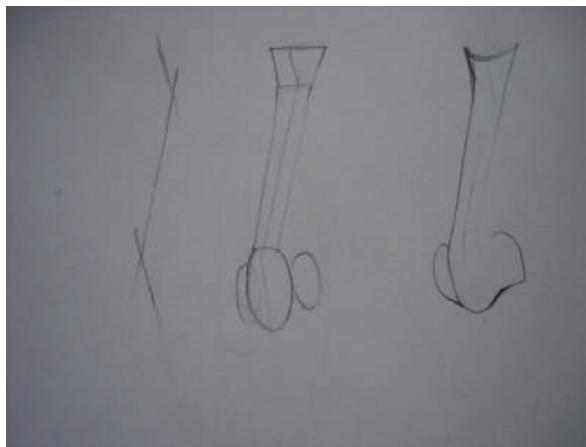


Fig. 36: *Metodă de desenare a nasului*

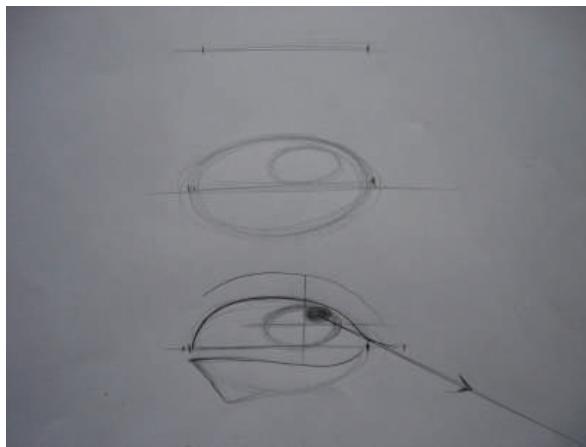


Fig. 37: *Metodă de desenare a ochiului*

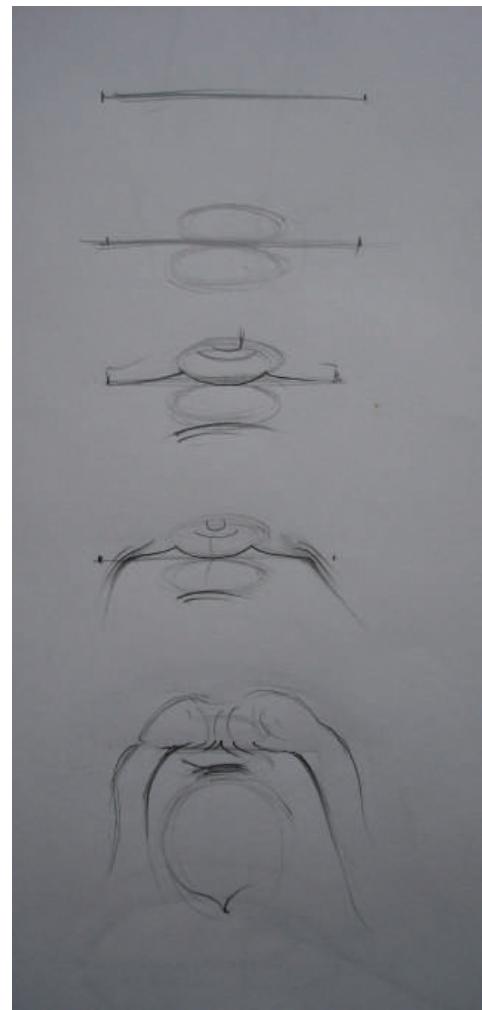


Fig. 38: *Metodă de desenare a gurii*

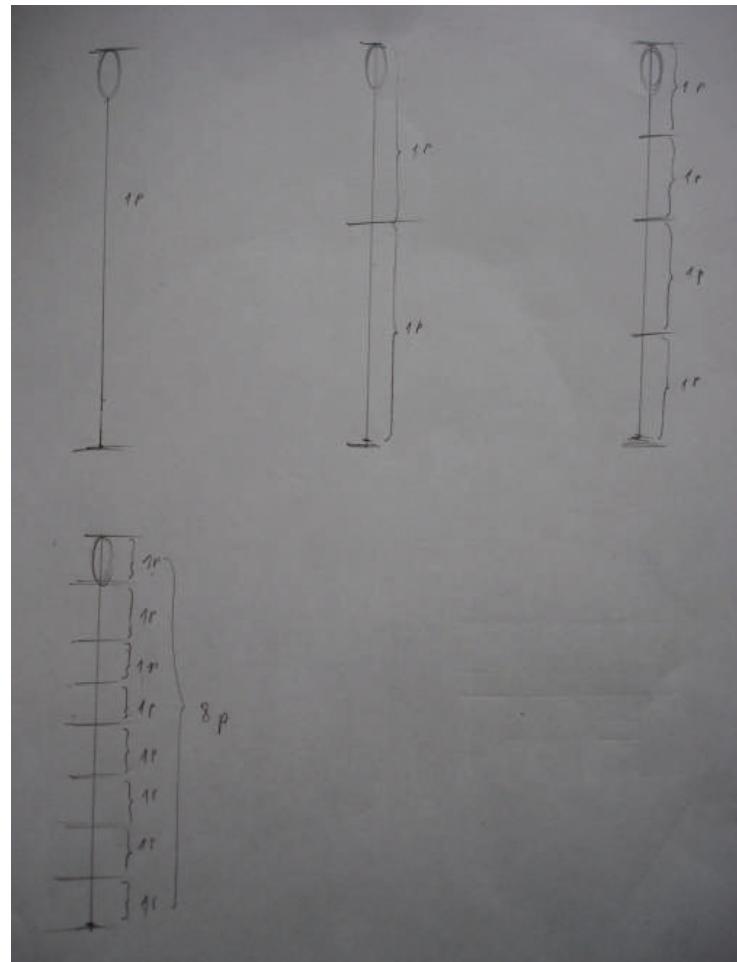
d) Proportiile în desenul bizantin

De asemenea, proporțiile sunt foarte importante în pictura eccluzială, variind de la școală la școală și de la o perioadă la alta în funcție, bineînțeles, și de abilitățile artistului de a simți aceste probleme în desen. Sunt permise anumite disproportii atâtă timp cât acestea nu au un efect direct în denaturarea adevarului, ele având menirea de a pune în valoare anumite calități ale sfântului reprezentat. În momentul în care aceste disproportii nu sunt înțelese, este de preferat să fie evitate până când artistul ajunge la o anumită maturitate duhovnicească, aceasta permîțându-i să deseneze cu dreaptă socoteală.

Metoda cea mai prudentă este aceea de a studia icoanele vechilor meșteri și de a realiza un număr de izvoade după acestea, în vederea înțelegerei măsurilor specifice.²⁵ Pornind de la schema clasică, măsura la care se raportează totul este ovalul feței.

Avem patru măsuri de la bărbie și până la bazin, cu chip cu tot, iar de la bazin și până la maleolă, alte patru măsuri, de la umăr și până la cot două măsuri sau o măsură jumătate; de la cot și până la podul palmei două măsuri, palma o măsură. Aceasta este o schemă scolastică în raport cu ceea ce simte iconograful, totuși este un punct de referință în abordarea proporțiilor în desen. (Fig. 39)

Fig. 39: *Măsurile corpului uman*



²⁵ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, op. cit., cap. „Alte feluri de a zugrăvi pe lemn”, subcap. 52. „Cum se desenează corpul omenesc în măsuri firești”, pag. 51.

e) *Perspectiva inversă*

Dacă în desenul chipului se utilizează frontalitatea dinamică, în realizarea clădirilor (care însă o icoană) se folosesc un alt tip de perspectivă. Este știut faptul că în arta occidentală se aplică perspectiva liniară, pe când în arta iconografică de tip bizantin (orientală) se folosesc perspectiva inversă.

Toate obiectele care sunt desenate în perspectivă liniară au ca punct de reper orizontul, astfel creându-se senzația de spațialitate (profunzime) (Fig. 40), iar privitorul fiind absorbit de compoziție. (Fig. 41)

În perspectiva inversă lucrurile stau diferit²⁶, prin faptul că linia orizontului din perspectiva liniară nu mai există, iar toate axele nu se pierd în profunzime, ci ele vin spre privitor, îl întâmpină. (Fig. 42) Cel ce privește o icoană nu are senzația de spațialitate, ci de prezență continuă (timp liturgic) a sfântului reprezentat, (Fig. 43) care fie este integrat într-un peisaj care

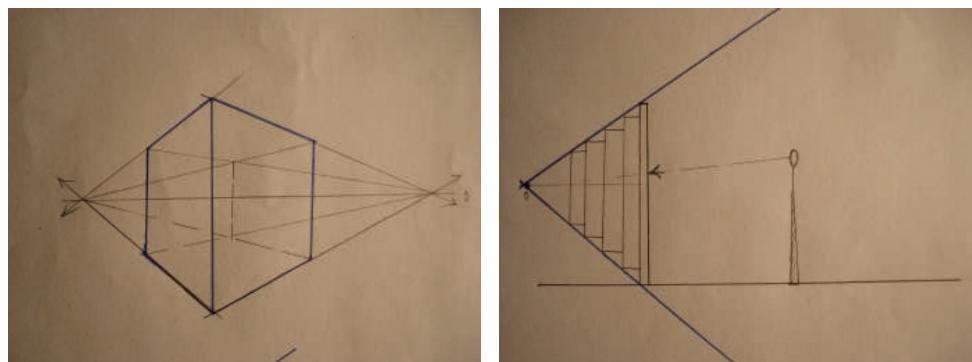


Fig. 40-41: *Perspectiva liniară*

marchează istoricitatea momentului (întruparea sfântului), fie nu. Perspectiva inversă se aplică în compozitii acolo unde este nevoie să desenezi clădiri, scaune, trohuri etc.

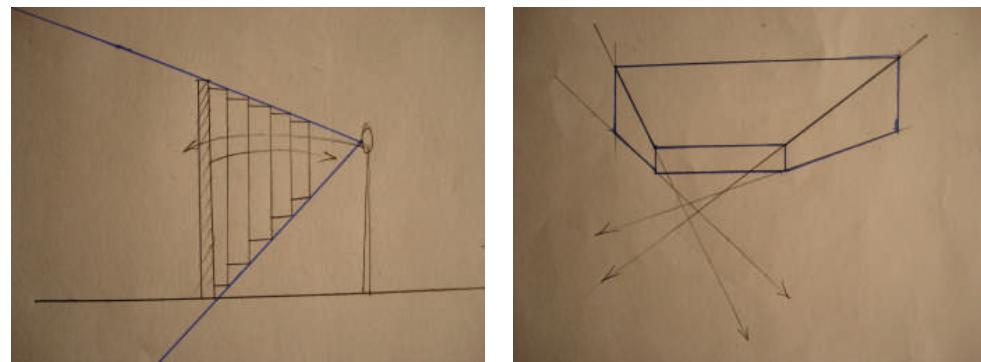


Fig. 42-43: *Perspectiva inversă*

²⁶ „Icoana este infinit de îndepărtată și infinit de apropiată. Ea depășește înstrăinarea spațială și totodată autonomia distanței însăși (apropiat – depărtat). Aici este o altă distanță – starea duhovnicească a celui care contemplă icoana.”, în Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 315.

Perspectiva liniară se raportează la obiectul care este fixat pentru ca ține de acest pamant²⁷, pe cand perspectiva inversă, neavând un orizont la care să se raporteze, pune în valoare adâncurile de credință care țin de lumea lui Dumnezeu (o lume revelată și prin icoană).²⁸

f) Desenul cu pensulă, tuș, pigment, cărbune

Această tehnică, utilizată pe scară largă din vechime și până astăzi, dă artistului posibilitatea de a-și demonstra abilitățile cu care este înzestrat și de a-și pune în valoare cunoștințele bazate pe experiență. După ce icoana este desenată în creion, grafit sau carbune, înainte de a se așterne culoarea, se redesenează cu pensula peste desenul inițial, pentru a clarifica eventualele erori de desen și pentru o mai mare plasticitate a icoanei. Desenul într-o icoană este esențial, aşadar cu cât este mai bine realizat crește și calitatea icoanei. Creionul nu este un instrument cu care se poate obține o linie atât de fină, drept urmare pensula este instrumentul prin care artistul iconar poate perfecționa izvodul. Culoarea folosită de obicei la realizarea izvodului este ocru sau ocru plus negru, uneori chiar ocru plus rosu, în funcție și de proplasma care urmează să fie pusă pe icoană. Dacă proplasma este de culoare rece, atunci și desenul trebuie să fie făcut tot cu o culoare rece (ocru + negru = verde), și invers la fel, dacă proplasma este de culoare caldă, și desenul trebuie realizat cu o culoare caldă (ocru simplu sau ocru + rosu = oranž).

În cazul în care se realizează izvod pe hârtie, fără a fi utilizat ulterior într-o icoană, desenul se poate realiza și cu laviuri de tuș sau sepia, baițuri, cretă colorată, pigment plus carbune. Aceste desene au menirea de a clarifica eventualele probleme de desen cu care se confruntă iconarul, totodata ele pot servi și ca adevărate documente care atestă în timp seriozitatea preocupărilor în domeniu.²⁹ (Fig. 44-51)

²⁷ Toate obiectele din compoziție se raportează la linia orizontului.

²⁸ Pentru o prezentare mai amplă, vezi Pavel Florenski, *Iconostasul*, editura Anastasia, București, 1994, cap. „Perspectiva inversă”, pag. 73 – 133; Michel Quenot, *Nevoia de icoană – de vorbă cu meșterul iconar Pavel Busalaev*, editura Sophia, București, 2006, cap. „Atemporalitatea icoanei”, pag. 38 – 45; Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, op. cit., „Introducere”, subcap. „Perspectiva inversă și cea psihologică”, pag. 25; Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, op. cit., „Partea întâi. Îndrumări asupra picturii. Tempera-ulei-frescă”, subcap. „Zugrăvirea în tempera. 1. Cum se scot copiile și se fac izvoade”, pag. 27.

²⁹ În timp s-au păstrat numeroase izvoade de felul acesta, pe unele dintre ele sunt însemnate notițe ale iconografului legate de probleme de culoare, compoziție sau chiar rugăciuni.



Fig. 44: Sfântul Teofan
Melodul – izvod realizat în
tehnica grafit-pigment-tuș



Fig. 45: *Sfântul Ignatie Teoforul* – izvod realizat în tehnica cărbune-pigment



Fig. 46: Sfântul Cosma Melodul – izvod realizat în tehnica grafit-pigment-emulsie ou



Fig. 47: Sfântul Ioan Damaschin – izvod realizat în tehnica grafit-pigment-tuș-emulsie ou



Fig. 48: *Sfântul Antonie cel Mare – izvod realizat în tehnica grafit-pigment-tuș*



Fig. 49: *Sfântul Grigorie Teologul* – izvod realizat în tehnica grafit-pigment-tuș

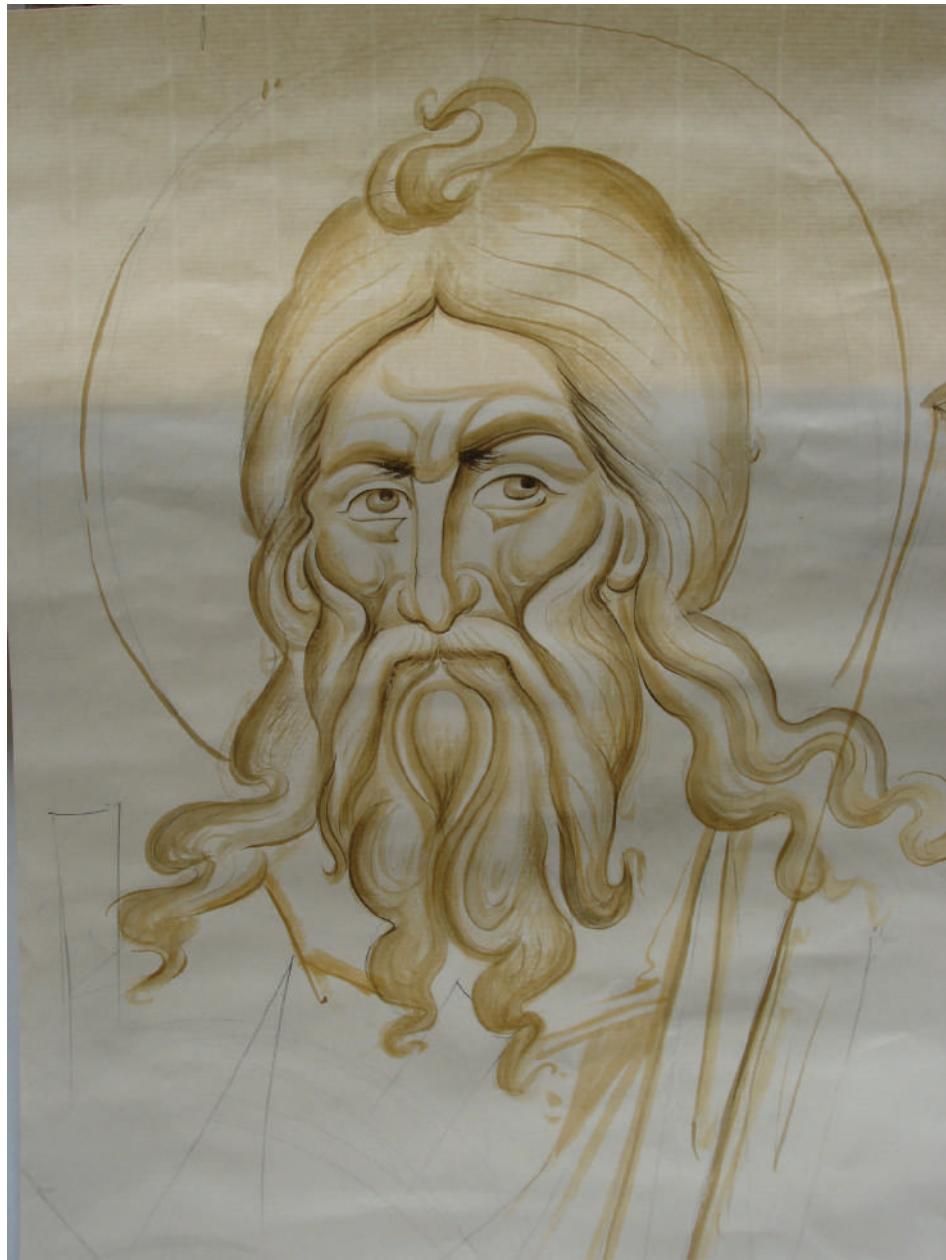


Fig. 50: Sfântul Simeon
– izvod realizat în tehnica tempera ou



Fig. 51: *Sfânt – izvod realizat
în tehnica tuș+apă*

Desenul cu pensula se întâlnește pe tot parcursul tehnologic al unei icoane, de la proplasmă și până la ultima tușă³⁰; putem spune că este amprenta iconograficului, pentru că aşa cum un om nu seamănă cu celalalt (nu este identic), la fel și în iconografie modul de exprimare în desen al unui icoană nu este identic cu al altuia, totuși el exprimă același adevăr de credință și asta îi unește în duh și în adevăr. (Fig. 52-55)

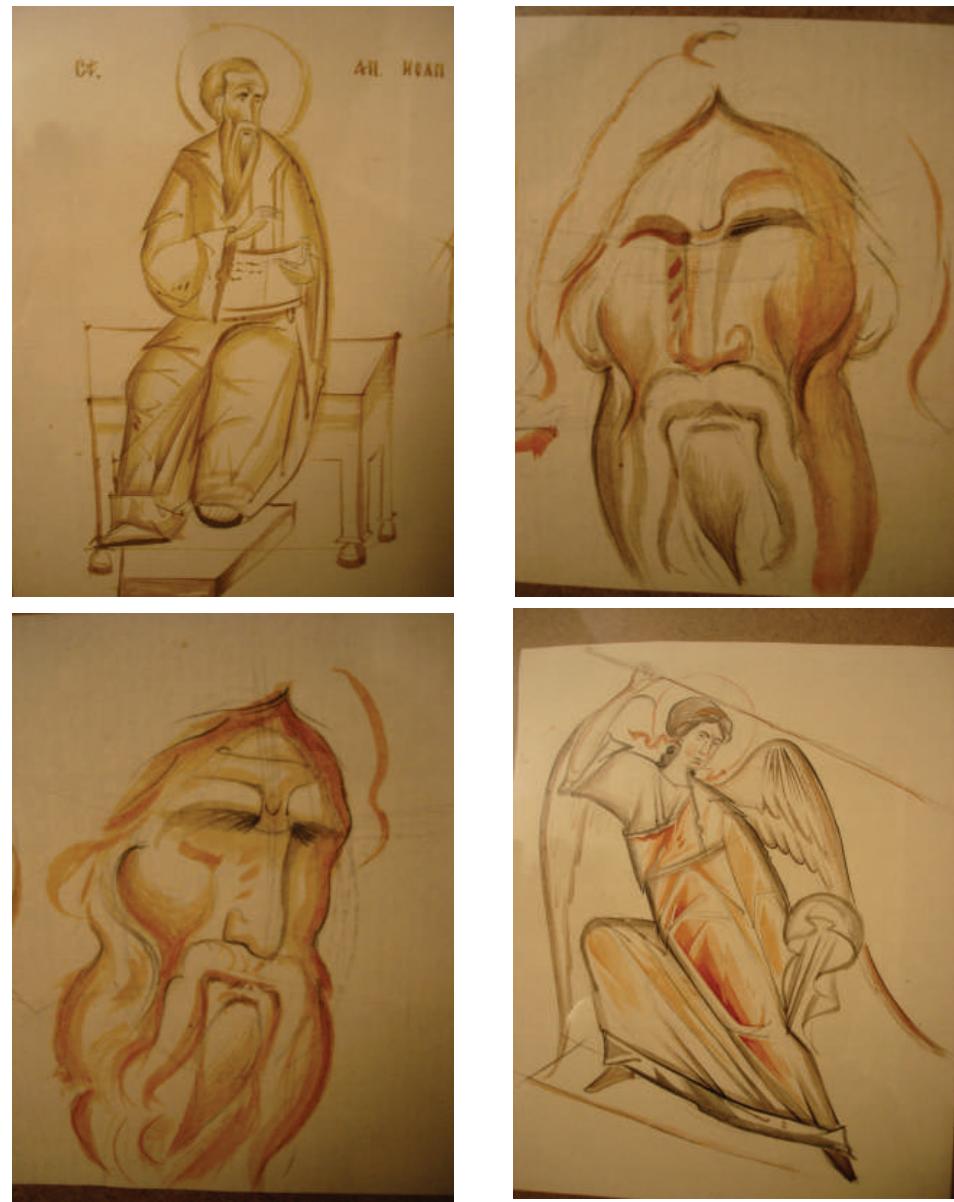
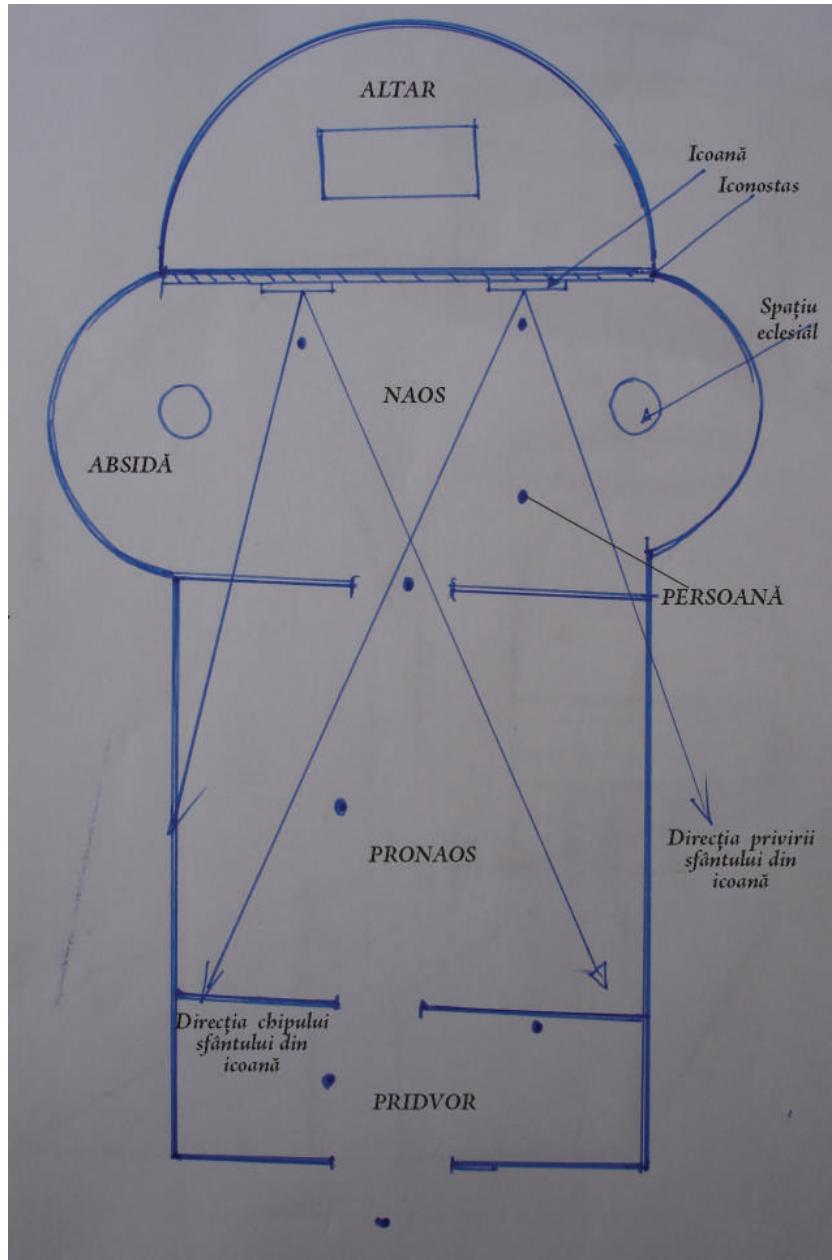
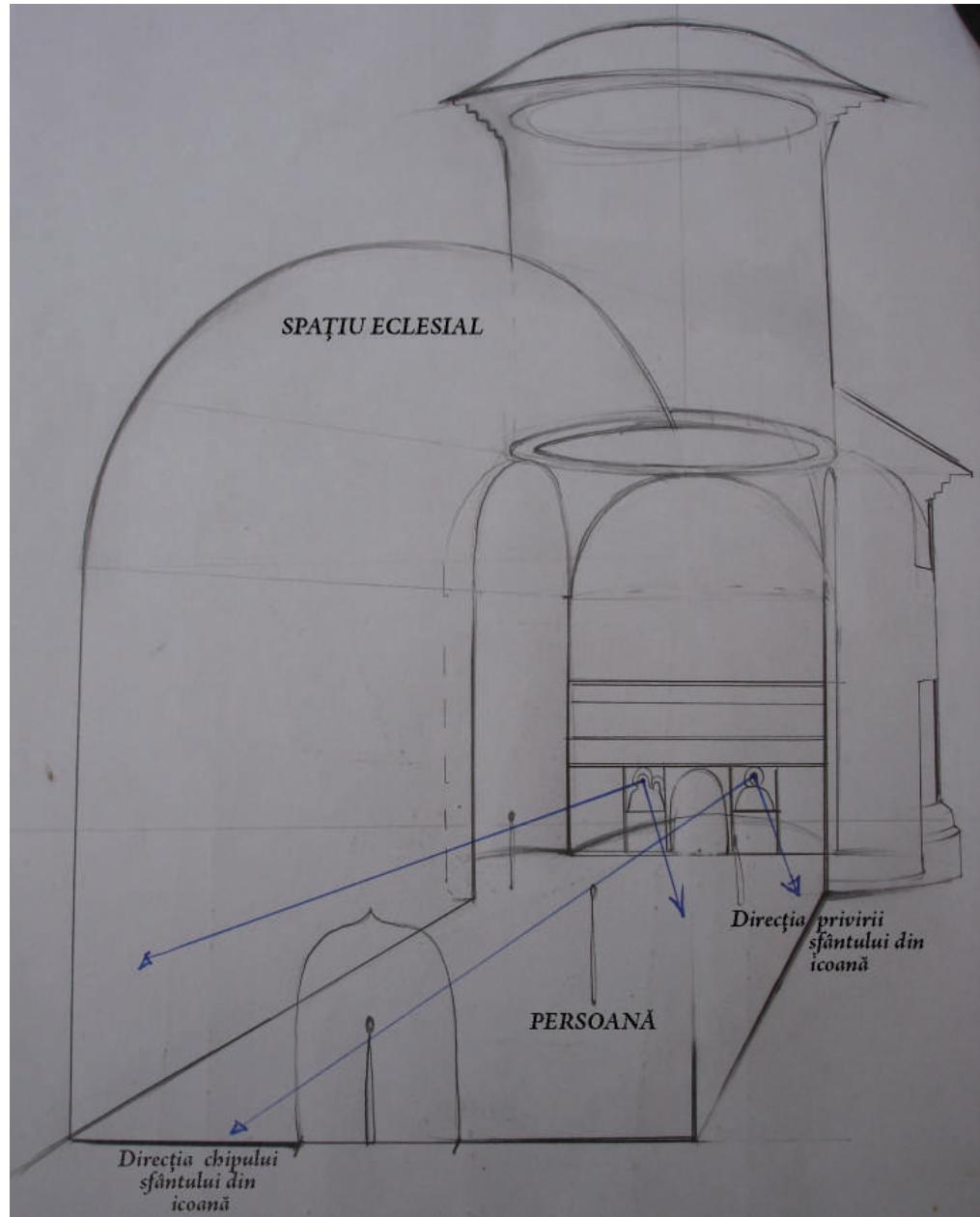


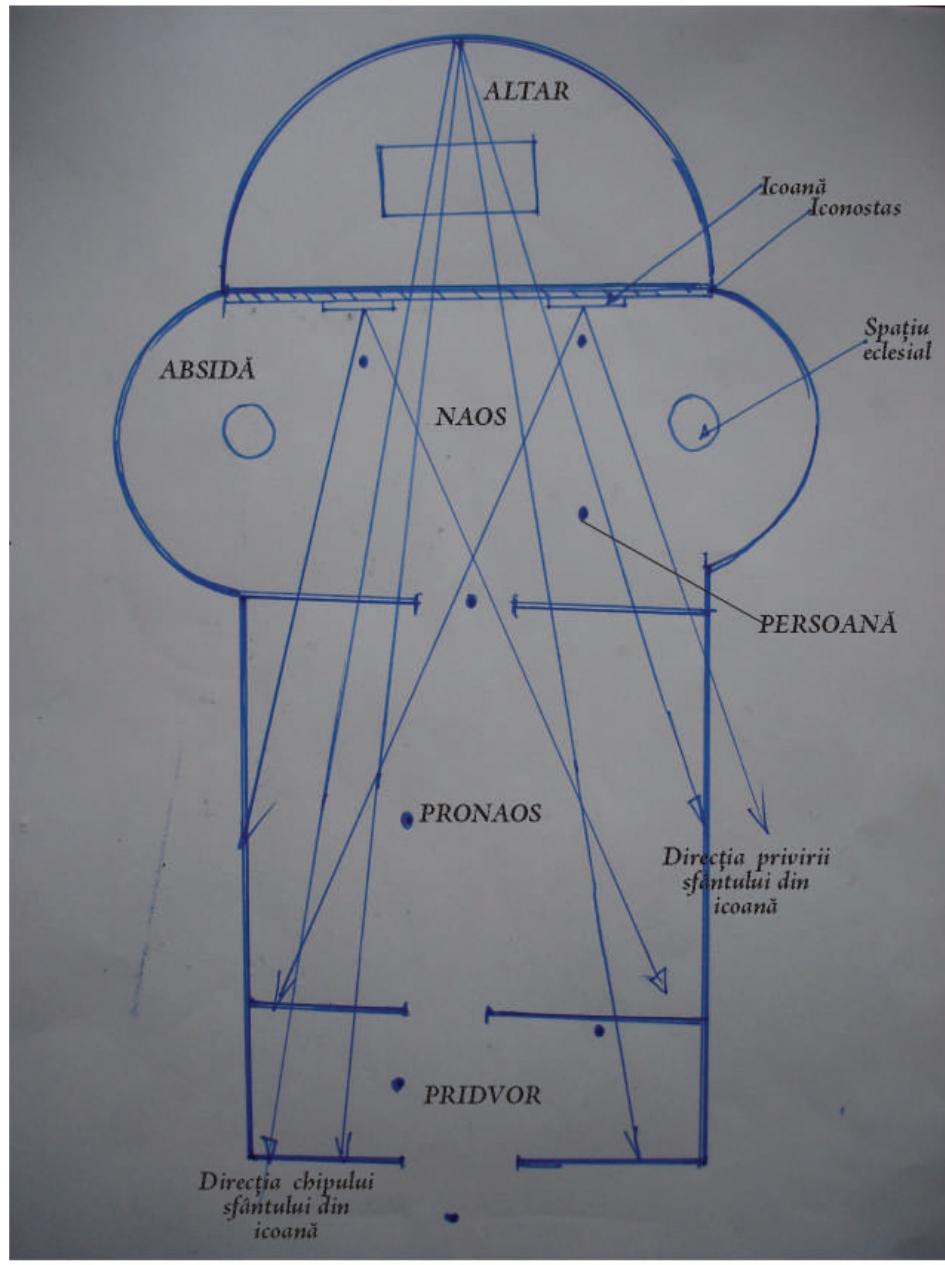
Fig. 52-55: Izvoade realizate în tehnica tempera ou

³⁰ Unul dintre motivele pentru care pictarea unei icoane se mai poate numi și *scriere*, deoarece avem de-a face cu o anumită caligrafie și acuratețe a detaliului.

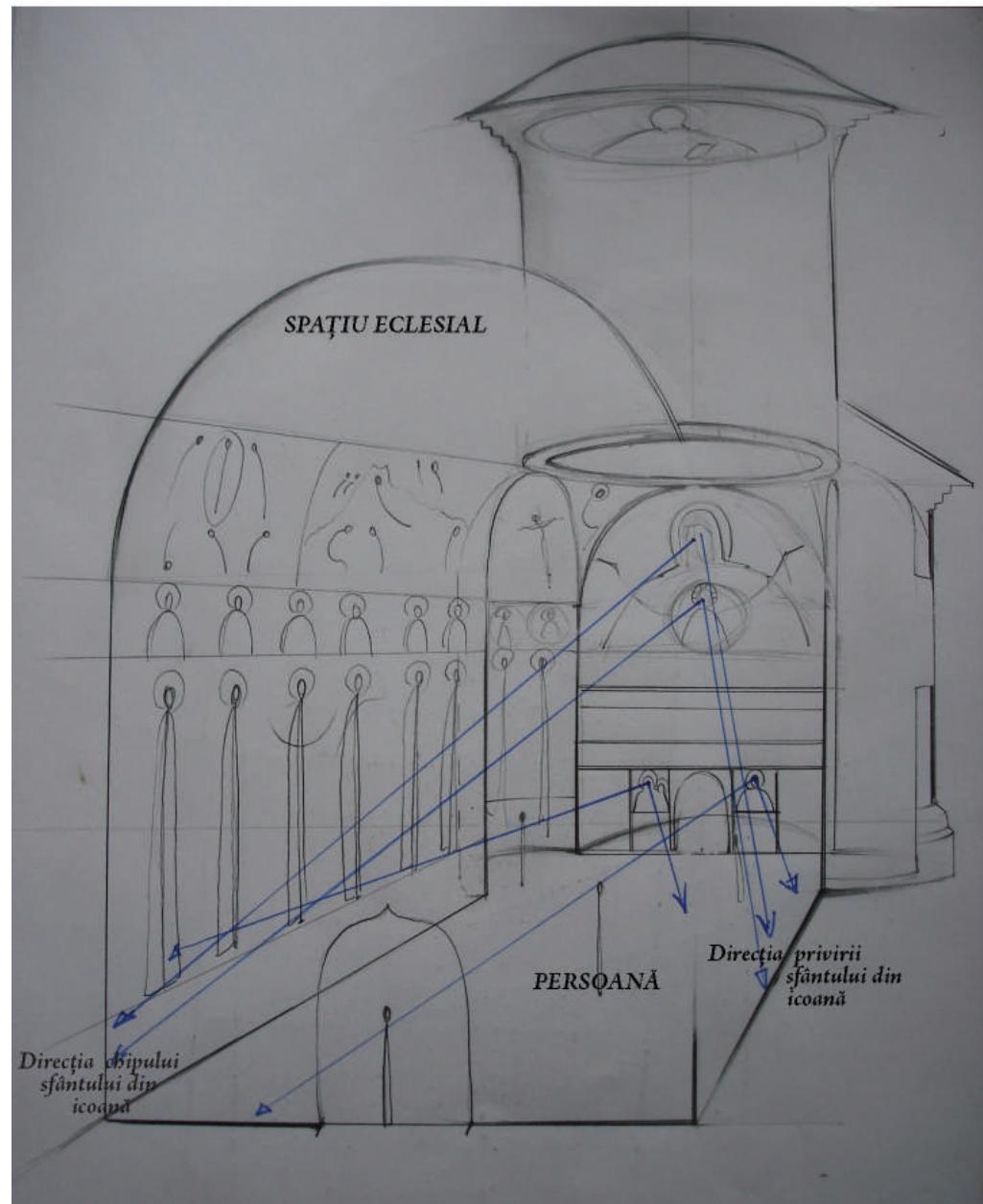


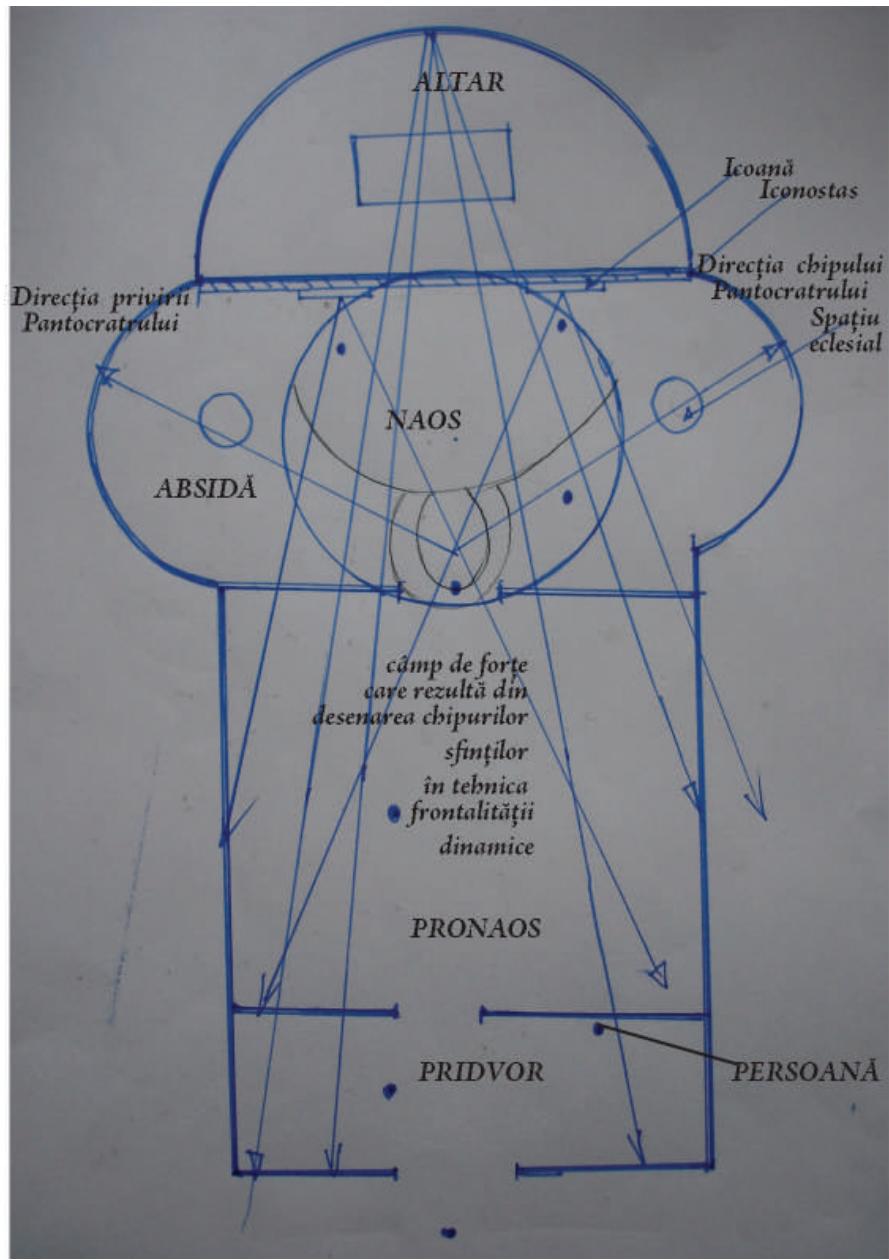
PLANŞA 1



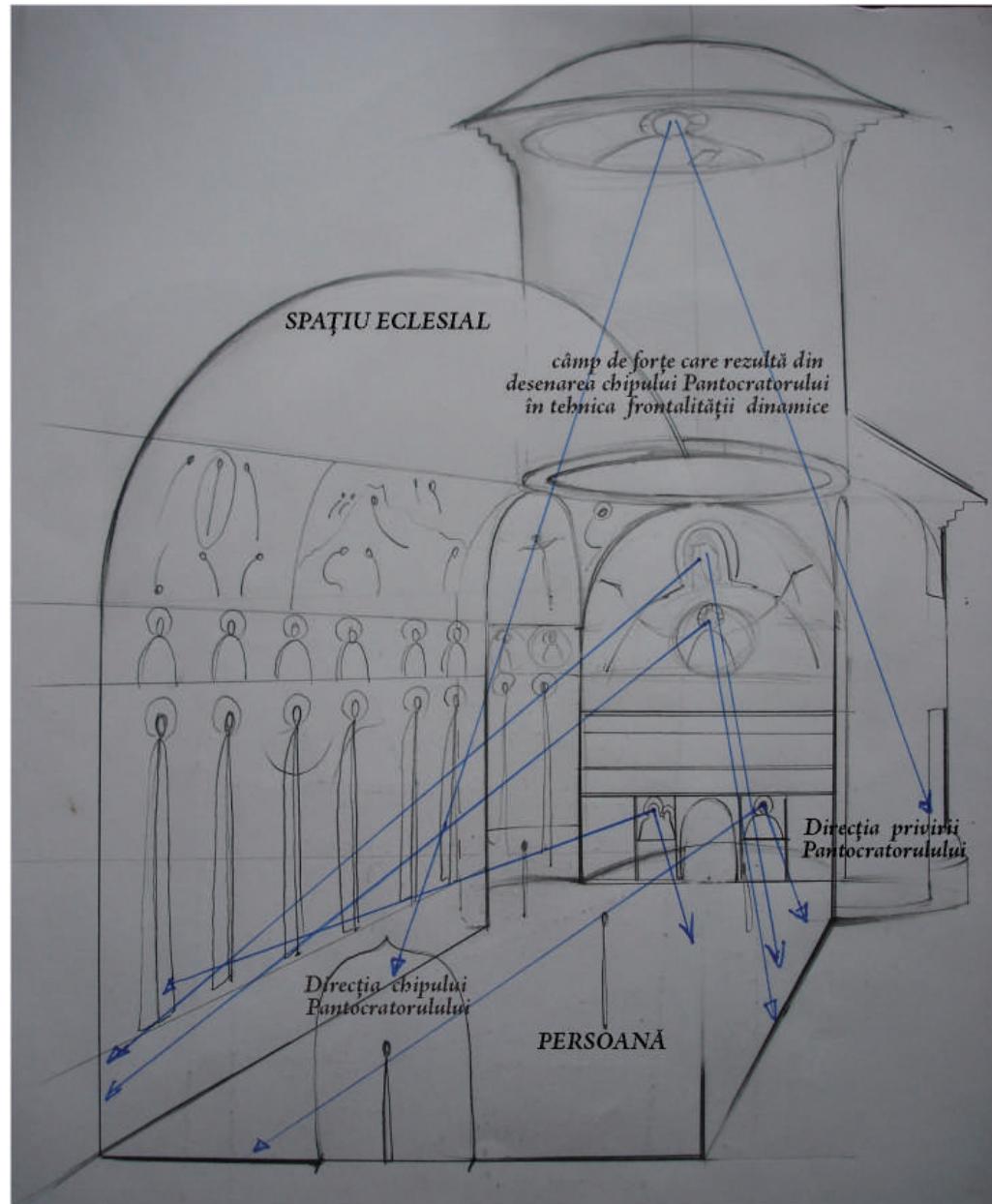


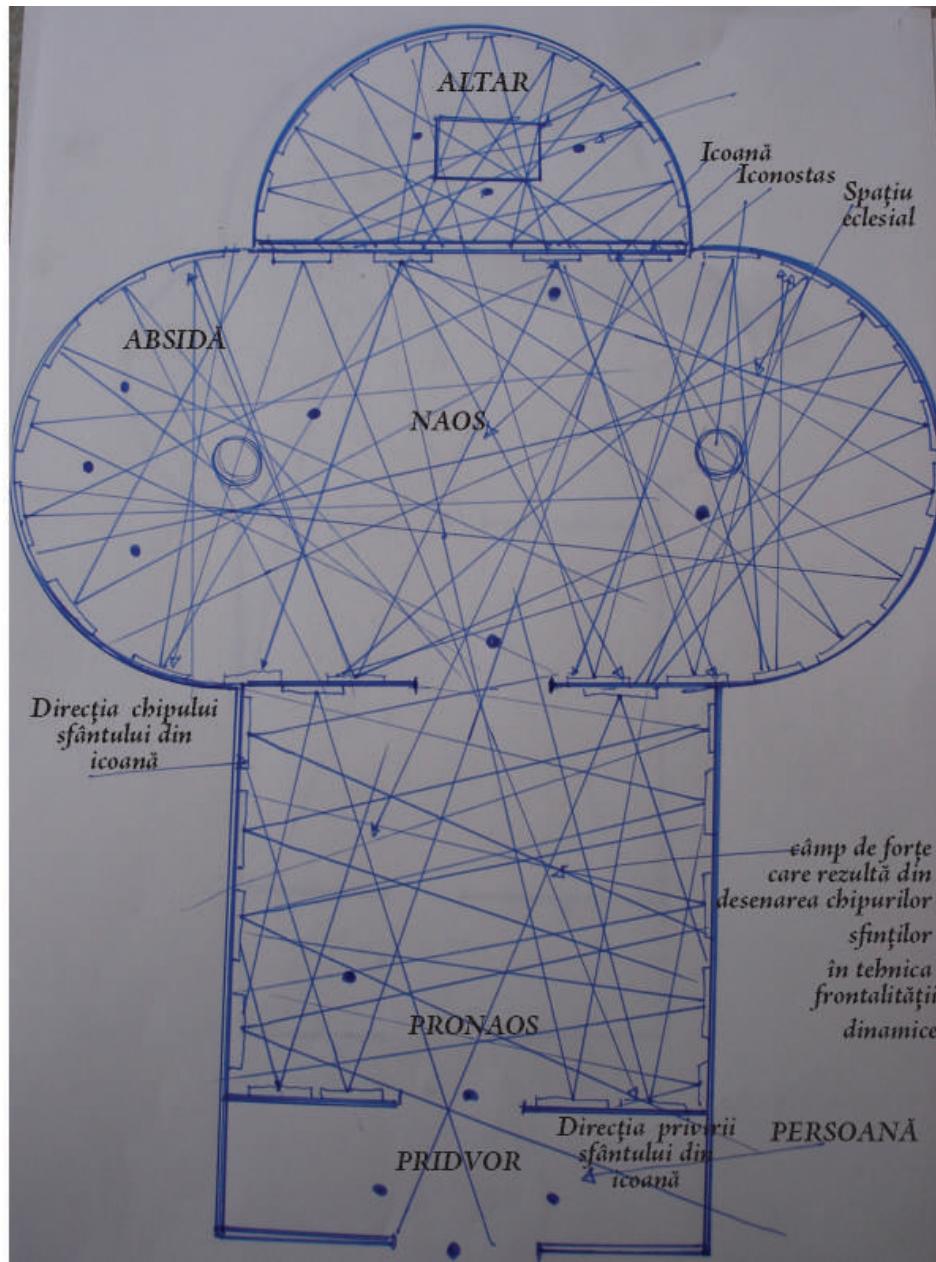
PLANŞA 2



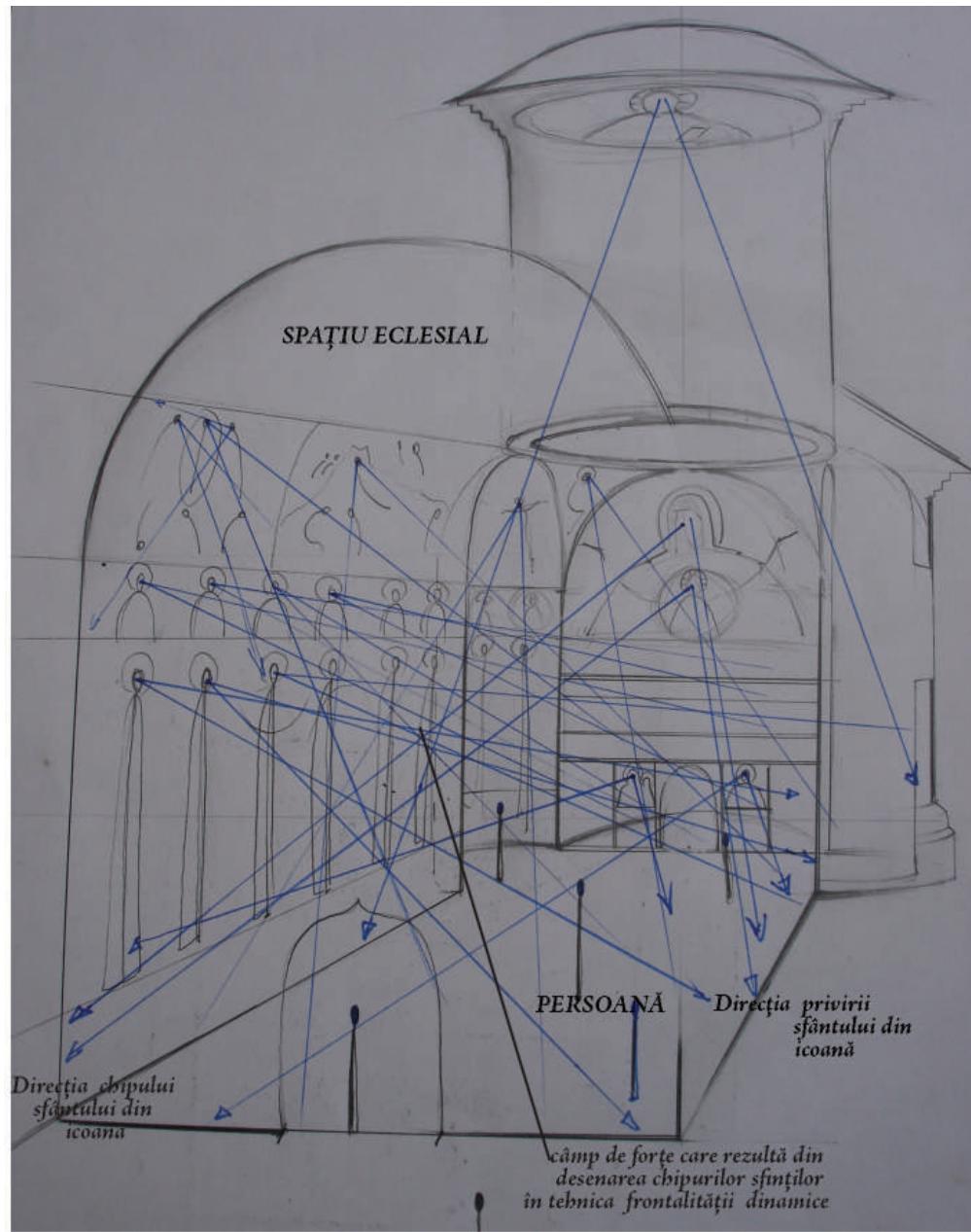


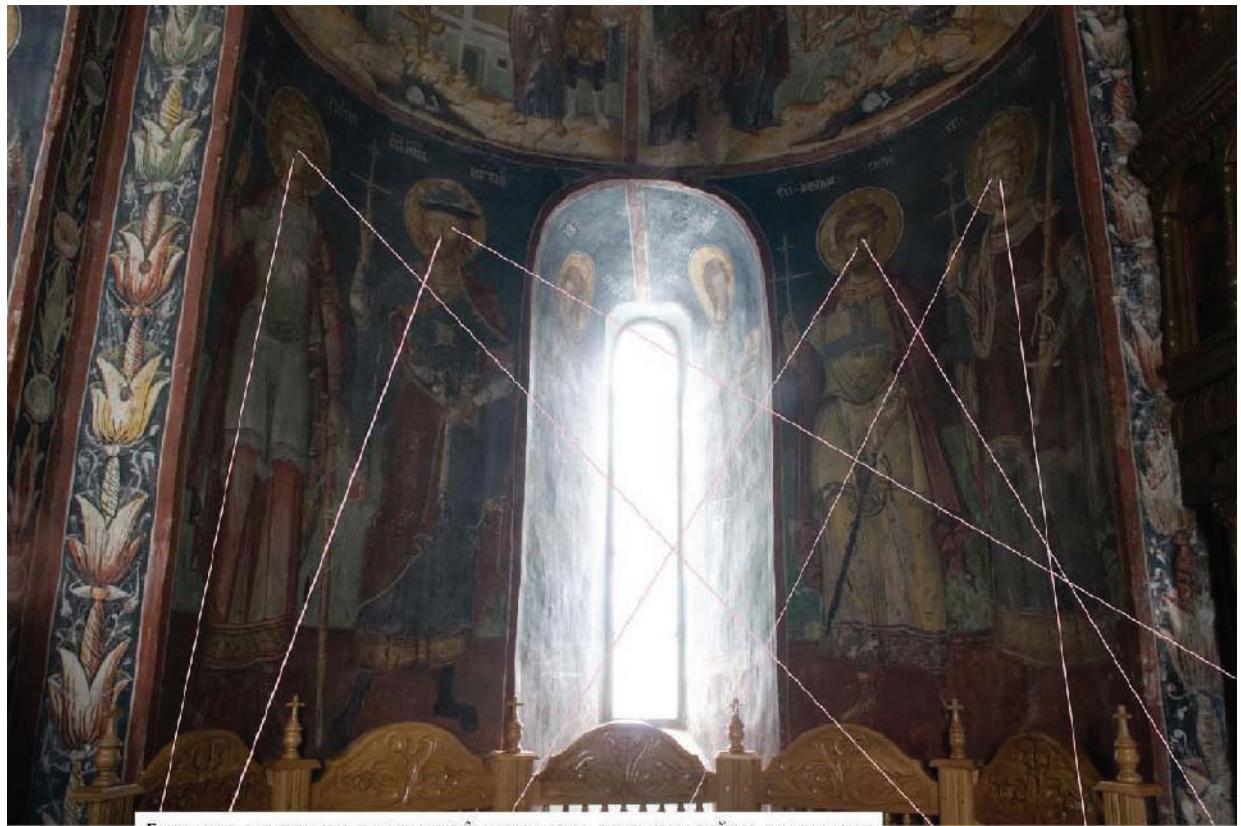
PLANŞA 3





PLANŞA 4





EXEMPLE DE SFINȚI DESENATI ÎN TEHNICA FRONTALITĂȚII DINAMICE
BOLNIȚA MĂNĂSTIRII COZIA (source: original)



EXEMPLE DE HERUVIMI ȘI SERAFIMI DESENĂȚI ÎN TEHNICA FRONTALITĂȚII DINAMICE
- BOLNIȚA MÂNAȘTIRII COZIA (source: original)



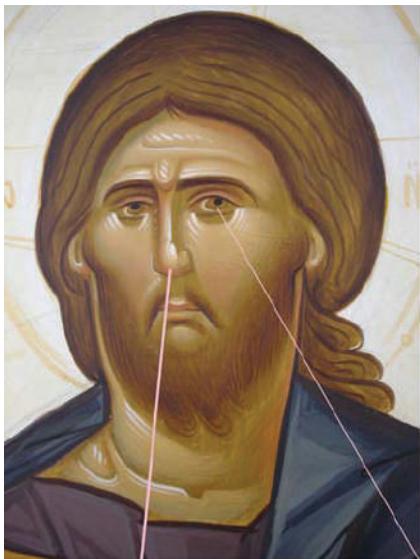
EXEMPLE DE SFINTI ANAHORETI DESENATI ÎN TEHNICA FRONTALITĂȚII DINAMICE
BISERICA MARE A MANĂSTIRII COZIA (source: original)



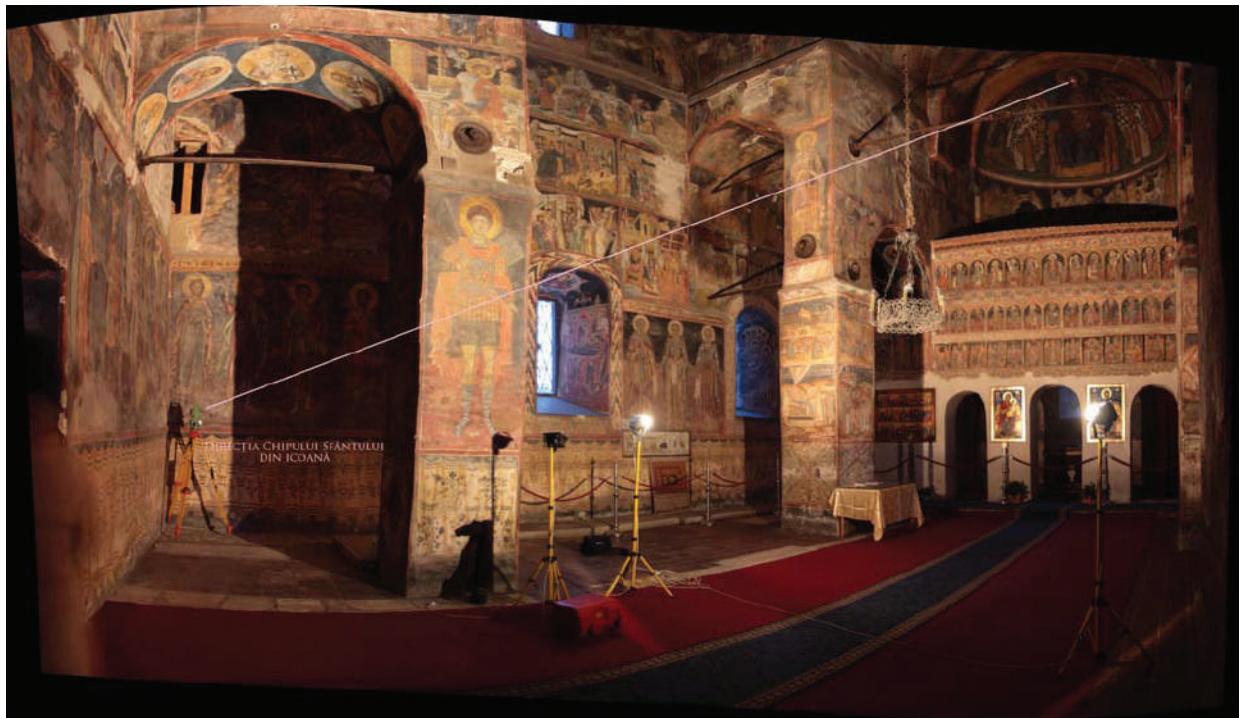
EXEMPLE DE SFINȚI ANAHOREȚI DESENĂȚI ÎN TEHNICA FRONTALITĂȚII DINAMICE
BISERICA MARE A MANASTIRII COZIA (source: original)



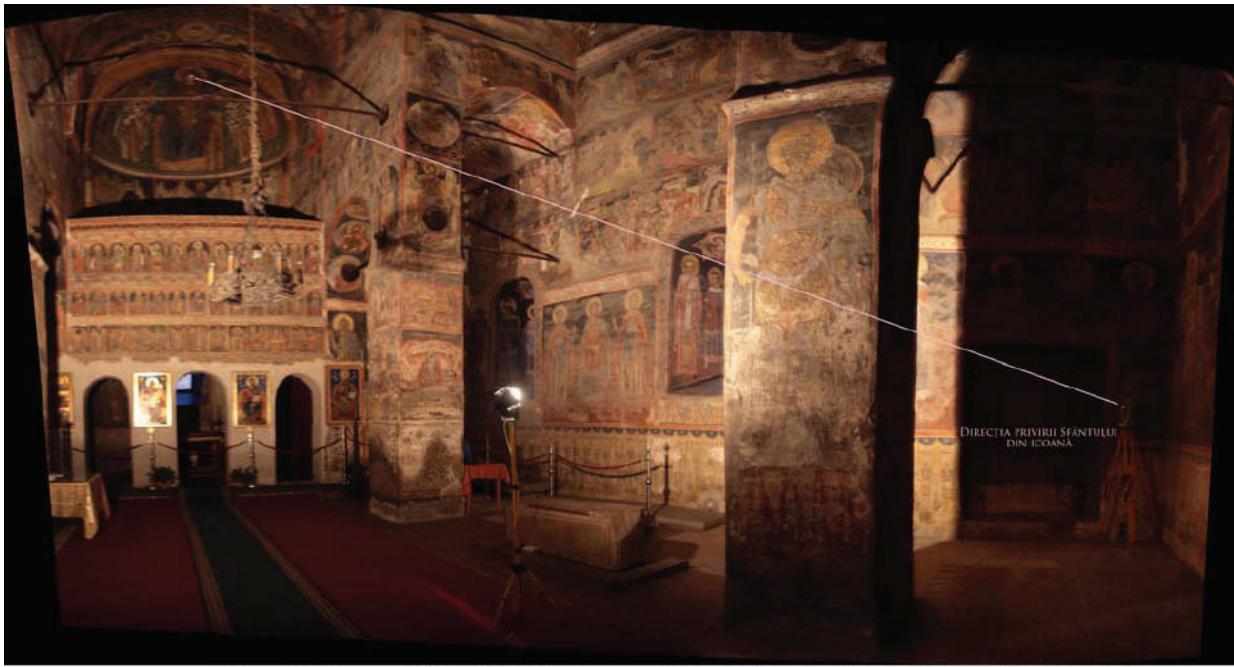
EXEMPLE DE SFINTI ANAHORETI DESENATI IN TEHNICA FRONTALITATII DINAMICE
BISERICA MARE A MÂNASTIRII COZIA (source: original)



Exemple de icoane realizate de autor în tehnica frontalității dinamice (source: original)



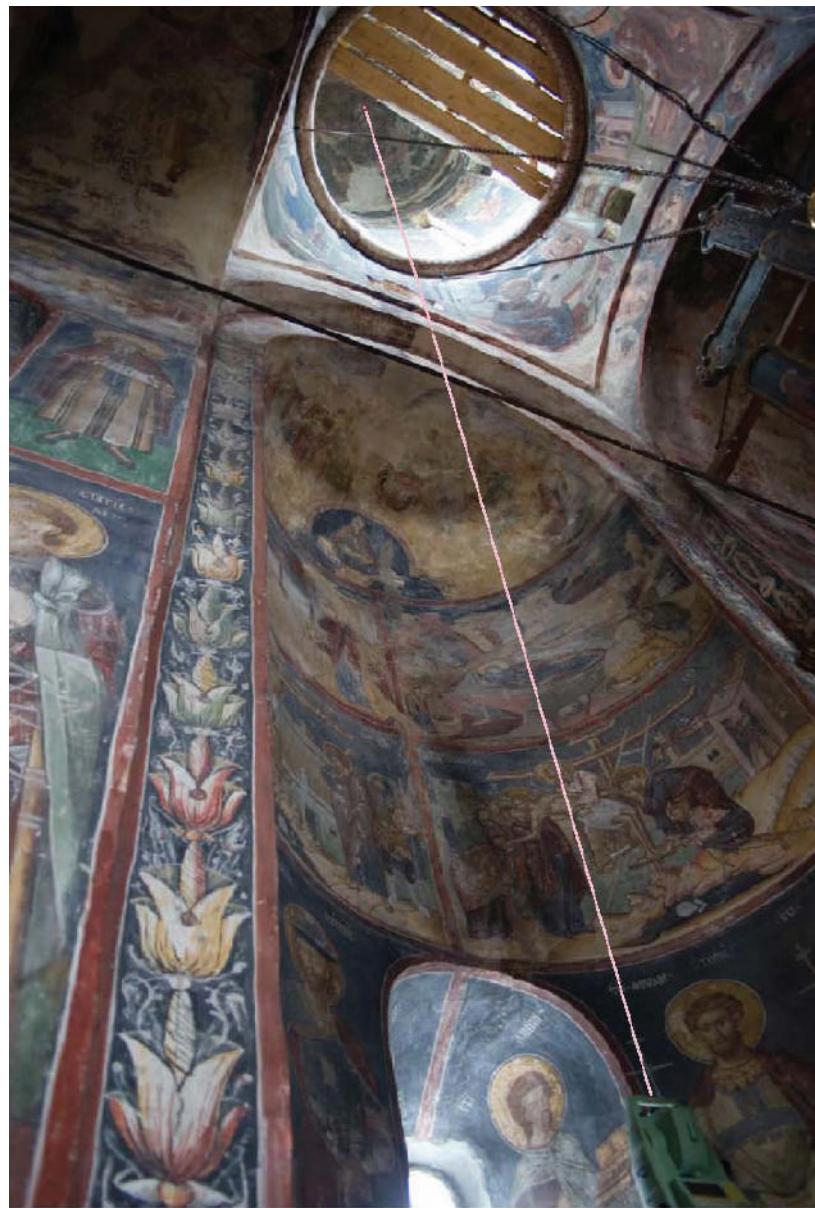
Planșa 5 - Biserica Sfântul Nicolae domnesc, Curtea de Argeș (source: original)



Planșa 6 - Biserica Sfântul Nicolae domnesc, Curtea de Argeș (source: original)



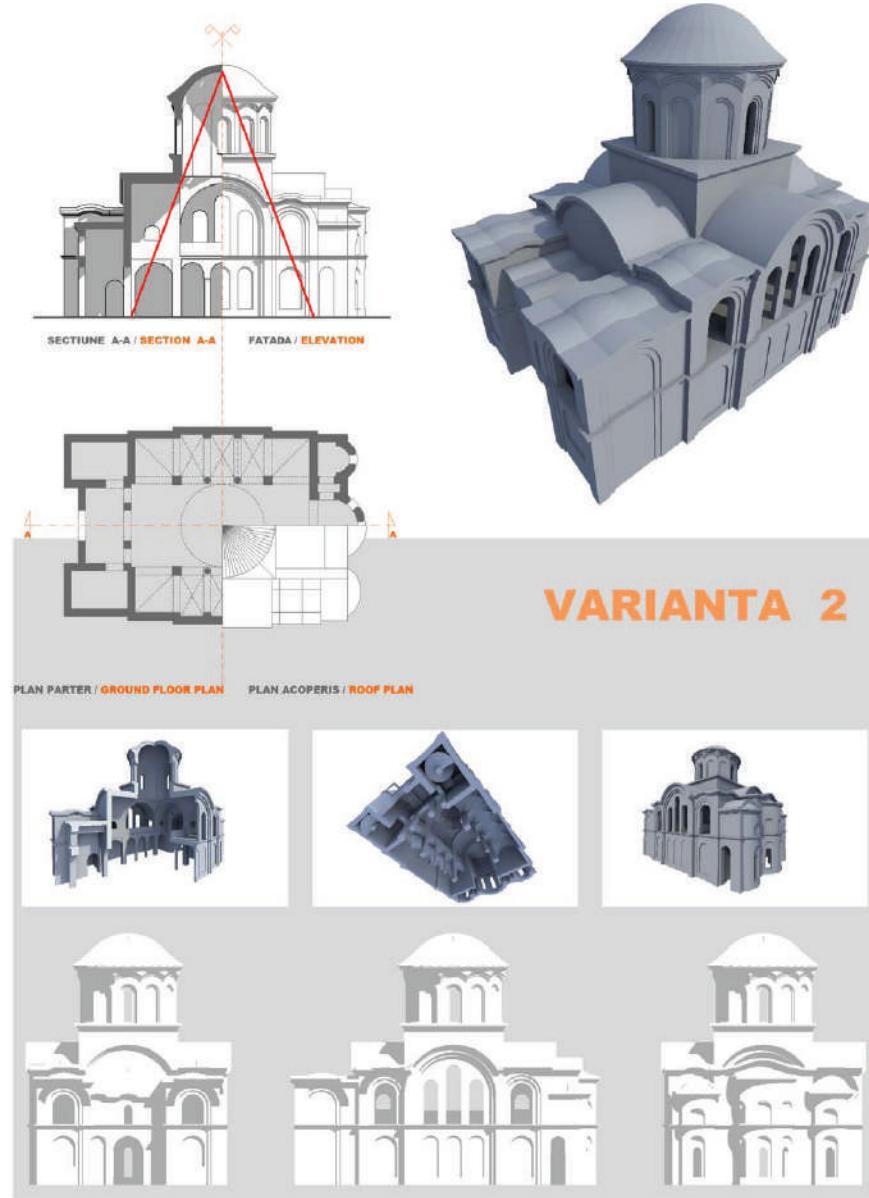
Planșa 7 - Biserica Sfântul Nicolae domnesc, Curtea de Argeș (source: original)



Planșa 8 - Bolnița Mânăstirii Cozia (source: original)



Proiect de biserică varianta 1 (source: Arhitect Călin Chifăr)



Proiect de biserică varianta 2 (source: Arhitect Călin Chifăr)

4. AURIREA

a) *Aurirea cu poliment*

Cuvântul *poliment* este de origine franceză și vine de la a polei. Această tehnică necesită multă experiență și atenție din partea celui care o practică. Este contraindicat să se folosească această tehnică în spații umede sau în exteriorul clădirilor, deoarece rețeta are la bază o soluție de clei și o argilă care nu sunt rezistente la umezeală. Aurirea cu poliment diferă de la o regiune la alta, astfel întâlnim în nordul Rusiei o tehnică, iar în zona Bizanțului (Grecia de astăzi) o altă tehnică. Efectul este același, doar că tehnica de lucru este adaptată în fiecare regiune în funcție de nevoi și de condițiile climei. În zonele mai reci și umede se folosește un amestec de argilă plus clei, iar în zonele cu climă mai uscată (caldă) se folosește argilă plus albuș de ou.

Există trei tipuri de poliment, unul de culoare ocru, altul roșu, iar ultimul este negru și se utilizează doar la aurirea foișei de argint. Cel mai larg răspândit este cel de culoare galbenă³¹ și este întrebuiușit și în zilele noastre³² de majoritatea iconografilor, pentru faptul că este aproape ca și culoarea foișei de aur și nu se creează un dezacord cromatic.

Aurirea cu poliment (tehnica rusească)

Se prepară o soluție din clei de pește, care conține 30-40 grame clei la 1 litru apă. Această soluție se amestecă bine cu o parte bolus și două părți clei. Obligatoriu este ca soluția să fie încălzită prin metoda bain-marie, deoarece altfel există riscul de brânzire. Este necesar ca această operație să se execute atât timp cât soluția este caldă. Se aşeză între 5-7 straturi subțiri. Aceste straturi se aplică sub formă de cruce și pe diagonale, astfel ca suprafața grunului să fie acoperită cu un strat consistent fără transparență. Timpul de uscare este de 24 ore. Între aplicarea straturilor se lasă un interval de o oră, pentru ca ultimul strat aplicat să fie bine uscat. După aplicarea ultimului strat se trece la șlefuirea acestuia cu un șmirghel fin cu granulația 1200. Timpul de șlefuire diferă de la caz la caz, în funcție de tipul de clei folosit. Șlefuirea se poate face folosind și o vată de sărmă sau o pensulă din păr de porc, cu care se tufuiește prin mișcări circulare suprafața care urmează să fie poleită.

Ustensilele necesare pentru lipirea foișei de aur sunt:

O periniță din piele de căprioară. Aceasta se confeționează dintr-un lemn pe care se aşeză un burete, iar pielea de căprioară va îmbrăca întreaga structură și se va fixa de partea lemnosă cu ajutorul unor pionze. Este foarte important ca partea rugoasă a pielii de căprioară să fie în exterior;

³¹ Acest tip de poliment este ușor de folosit, având calități foarte bune.

³² Astăzi este produs de firma Charbonelle.

O pensulă lată de aproximativ 5-6 cm. din păr de mustăti de bivol;

Grăsime de porc sau cremă de mâini (eventual unt topit);

Alcool de 96° etilic rafinat plus apă distilată (țuică slabă);

Cuțitul de tăiat foița³³;

Piatra de agat, care poate avea forma de „T” sau forma de „L”. Piatra de agat în formă de „T” se folosește la șlefuirea suprafețelor mari, iar cea în formă de „L” se folosește la șlefuirea detaliilor, sippeturilor. (Fig. 56)

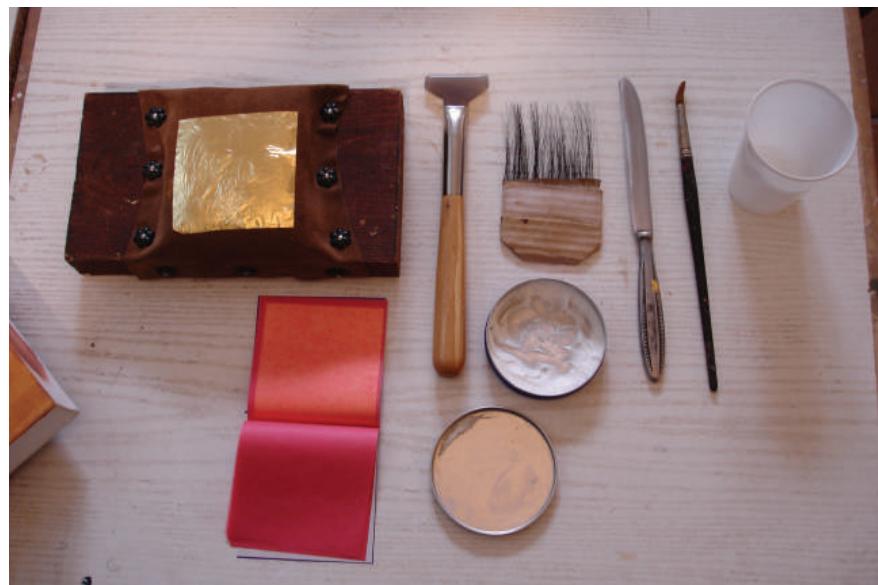


Fig. 56: *Ustensile necesare poleirii cu poliment*

Timpul de șlefuire variază de la caz la caz, în funcție de tipul alcoolului și bolusului folosit. Testarea timpului de uscare se face printr-o ușoară ciocănirea a suprafeței grunduite cu piatra de agat. Se poate de asemenea testa timpul de uscare cu ajutorul hârtiei care a separat foițele de aur din ambalaj. Această hârtie se aplică pe suprafața poleită și se întinde cu ajutorul policelui. Dacă alcoolul transpare prin hârtie, înseamnă că este necesar un timp de uscare mai îndelungat.

³³ Lama acestui cuțit este de preferat să fie din aluminiu, deoarece dacă este din inox sau oțel, duce la electrizarea foiței și lipirea acestuia de lama cuțitului.

Perinița din piele de căprioară se așează pe foița de aur (Fig. 57) și se taie în patru cu ajutorul cuțitului cu lama de aluminiu. (Fig. 58) Este necesar ca lama cuțitului să fie în prealabil dată cu alcool, pentru a preveni lipirea foiței de cuțit.

Pensula cu păr de bivol se gresează, cu ajutorul ei aplicându-se foița de aur pe zona dorită. (Fig. 59)

Înainte de aplicarea foiței, pe zona vizată se aplică alcool. (Fig. 60) Acest lucru se repetă pe suprafața care urmează a fi poleită și se testează timpul de uscare, cum am amintit mai sus. Se începe șlefuirea foiței de aur cu ajutorul pietrei de agat, (Fig. 61) în zona în care am aplicat prima dată foița. Se găsește unghiul optim al pietrei de agat și se trece la șlefuire din aproape în aproape. Șlefuirea se realizează în cruce. (Fig. 62)

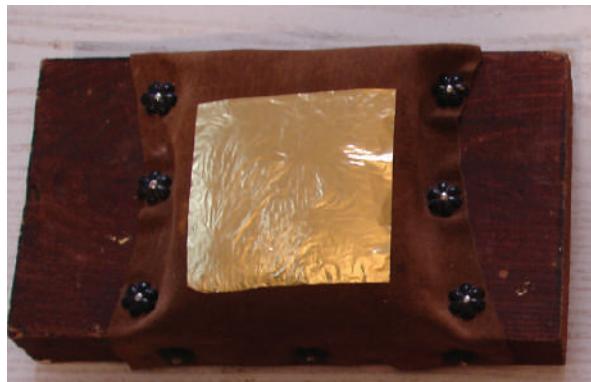


Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61
Aurirea cu poliment (tehnica grecească)



Fig. 62

Această tehnică se folosește în zona Balcanică și e o metodă stabilă în timp. Oul după uscare și vernisare devine inactiv din punct de vedere chimic. Această metodă de aplicare a bolusului are loc la rece. Bolusul cel mai bun se numește Charbonelle și este de culoare gălbuiu; prin straturi suprapuse el devine roșiatic. Bolusul se aplică pe grund cu o pensulă fină în straturi subțiri. Metoda de aplicare e în diagonală. La final se șlefuieste cu ajutorul unei vate de sărmă.

Albușul de ou folosit în tehnica grecească se prepară în felul următor: se bate albușul de ou, se lasă la decantat în frigider și apoi se aruncă spuma, folosindu-se numai zeama fără impurități, care ajung la fundul recipientului.

Rețeta este: o parte bolus, două părți apă distilată plus o parte albuș de ou. Este obligatoriu să se amestece bolusul cu apa distilată și nu altfel, pentru a preveni brânzirea. Soluția necesară pentru lipirea foiței de aur este formată din alcool etilic rafinat 96° amestecat cu apă distilată: o parte alcool la trei părți apă. Soluția se pulverizează, nu se aplică cu pensula. Este obligatoriu să se folosească apă distilată, deoarece apa de la robinet conține săruri și pătează foița.

Există mai multe tipuri de foiță de aur care se utilizează la poleire. Ele variază în funcție de grosime, culoare și de câte karate este aurul. Dacă foița este groasă se poleiește mai ușor și este mult mai strălucitoare.³⁴ (Fig. 63)

³⁴ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, op. cit., cap. „Polimenturi, mordanți și aurirea”, subcap. 13. „Cum se auresc icoanele”, pag. 35; Monahia Iuliania, *Truda iconarului*, editura Sophia, București, 2001, partea a 2-a, „Etapele iconografiei. Aurirea”, pag. 99 – 102.



Fig. 63: *Exemplu de icoană poleită cu poliment*

b) Aurirea cu mordant

Această tehnică este larg răspândită în zilele noastre, pentru faptul că ea prezintă anumite avantaje de tip tehnologic. Înainte de aurire, după ce grundul este șlefuit corespunzător, se aplică stratul de șelac³⁵ sau bolus pe suprafață, în mai multe straturi, până când acest strat capătă consistență și închide porii. După această etapă stratul de șelac se șlefuieste fie cu piatra de agat, fie cu un dint de lup, pentru a asigura o suprafață cât mai lucioasă în vedearea aplicării mordantului.

Mordantul poate fi de mai multe tipuri, dintre care cele mai răspândite în zilele noastre sunt cele pe bază de apă, pe bază de alcool și pe bază de ulei. Mixtia de apă și cel de alcool prezintă avantajul că se usucă mult mai rapid și se pot aplica flosind pensula, pe când cel pe bază de ulei se usucă mai greu și se aplică pe suprafață cu mâna, prin mișcări circulare, în aşa fel încât să se obțină o suprafață uniformă. Fiecare mordant are un anumit timp de uscare³⁶, în funcție de preparare. După uscare se poate aplica foia de aur într-un singur strat, spre deosebire de aurirea cu poliment, unde se aplică două straturi.

Am notat mai devreme faptul că se poate aplica bolul (polimentul) în loc de șelac. A nu se face o confuzie, deoarece există posibilitatea pentru cei mai experimentați să îmbine cele două tehnici (respectiv polimentul cu mordantul). Știm că polimentul este utilizat în aurirea prin șlefuirea cu piatra de agat, însă se poate folosi și pe post de izolator pe suprafață grun- dului, pentru a închide porii grundului în vederea aplicării mordantului pe suprafață.³⁷

Uscarea mordantului nu trebuie să fie completă, ci parțială, întrucât astfel foia nu se mai lipește pe suprafață, iar iconograful trebuie să mai aplice încă un strat de mixtia peste cel existent. Pentru această tehnică este nevoie de un spațiu corespunzător, lipsit de praf și bine uscat, pentru a evita eventualele depuneri nedoreite de particule de praf care pot compromite aspectul tehnologic.³⁸

Pe lângă avantajele pe care le prezintă, această tehnică are și un mare dezavantaj, prin faptul că foia se zgârie mai ușor decât cea lipită cu poliment.³⁹ Astfel, rezistența ei în timp este pusă sub semnul întrebării.⁴⁰ (Fig. 64-69)

³⁵ Șelacul se prepară din fulgi de șelac plus alcool, în proporție de o parte șelac, două părți alcool.

³⁶ Timpul de uscare: la mixtia de apă 15 minute, la mixtia pe bază de alcool 30 minute, iar la mixtia pe bază de ulei, 3 ore sau 12 ore.

³⁷ Această tehnică prezintă un dublu avantaj, prin faptul că se astupă porii, iar în cazul în care se zgârie foia nu se va vedea albul grundului de dedesubt, ci culoarea polimentului.

³⁸ Icoana, după aplicarea mordantului, se poate mai poate pune și într-o cutie de carton, care se umezește pe toate laturile, pentru o mai bună protecție împotriva particulelor de praf.

³⁹ O greșeală pe care o fac cei ne-experimentați este aceea de a aplica mixtia într-un strat mai gros și din această cauză, după aurire, când se usucă mordantul definitiv, apar crăcăleuri în stratul de mixtia și foia.

⁴⁰ Daniel V. Thompson Jr., *Practica picturii în tempere*, op. cit., cap. VI. „Pictura”, subcap. „Mordanți de apă”, „Mordanți de ulei”,

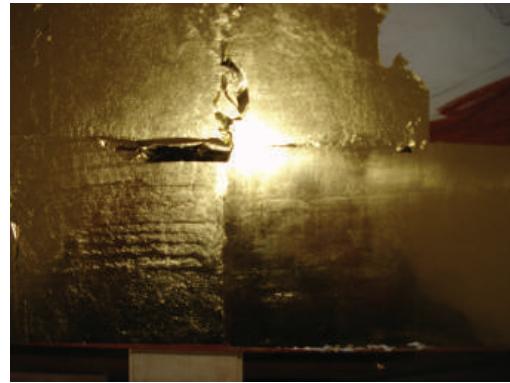
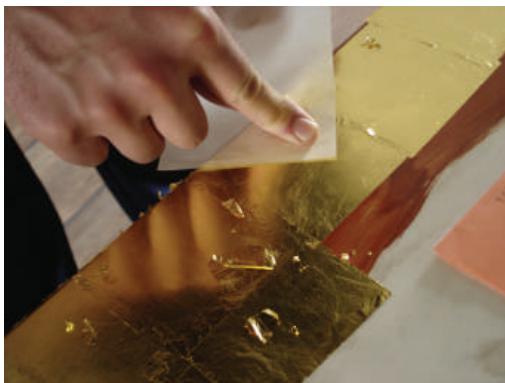


Fig. 64-69: *Exemplu de poleire cu mordant*

c) *Assista*

În cazul unor icoane (de exemplu, Maica Domnului cu Pruncul, Iisus Hristos Pantocrator) se folosesc linii de lumină aurite pe veșmânt. Acestea nu sunt aplicate direct pe grund, ci pe un strat de cretă răzuită, după care se trasează liniile cu mordant de 15 minunte, pe bază de alcool, după uscare aplicându-se foiță de aur. Apoi se șterge ușor cu o pensulă fină, în aşa fel încât surplusul de foiță să se înlăture și să rămână liniile de lumină curate. Această tehnică necesită o atenție deosebită din partea iconografului. Dacă suprafața pe care urmează a fi aplicate assistele este mare, atunci trebuie lucrată pe porțiuni mai mici, în funcție de dexteritatea artistului de a aplica mordantul având astfel timp suficient atât pentru aurire, cât și pentru polisare.

Fixarea foiței se realizează cu verniul cu care urmează a fi vernisată icoana.⁴¹ (Fig. 70-74)



⁴¹ „Aplicarea mordantului”; pag. 184 – 186.

⁴¹ De preferat vernis de copal.



Fig. 70-74: Metodă de aplicare a asistei pe veșmânt

5. PIGMENTII

a) Pigmenți folosiți în iconografie

În funcție de școală (zonă), se folosesc diferite tipuri de culori, de regulă naturale, obținute din minerale sau plante, în funcție de ceea ce oferă natura.⁴²

Pe baza experienței practice, am considerat că este de un real folos pentru cel ce pictează icoane să-și simplifice paleta cromatică reducând numărul de culori.⁴³

Nu vrem să intrăm în detalii privind modul fiecărei școli din vechime de a-și procura culorile, ci am dori să ne oprim atenția asupra tetracromiei care se regăsește în școlile constantinopolitene și macedonene și care și astăzi se mai păstrează în unele școli de iconografie din Grecia.⁴⁴

Tehnica se numește *tetracromie* pentru că se utilizează patru pigmenți: două culori și două nonculori; culori: roșu și ocru, nonculori: alb și negru. Pentru a obține un echilibru cromatic se folosesc un anumit tip de roșu și ocru, ca și culori, și un anumit tip de alb și negru ca și nonculori.

Roșul este obținut din nordul Italiei. Este un pământ roșu, datorat faptului că zona este una vulcanică. În acest sens, este știut faptul că un pământ încălzit la temperaturi înalte devine roșiatic. Denumirea roșului *ercolan* provine de la numele zonei, regiunea de sud a Italiei, Herculaneum. (Fig. 75)



Fig. 75

⁴² „Pigmenți și culorile din icoană nu sunt simple culori, ci ritmuri ale imnului pe care sufletul i-l cântă lui Dumnezeu.”, în Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 314.

⁴³ „Comparativ, iconarii din vechime foloseau un număr mic de culori. Acestea nu se repetau în unul și același subiect iconografic. Interacțiunea culorilor, ca și însuși desenul, sunt percepute în icoană sintetic, asemenea unui întreg, fiind primite în suflet printr-o singură trăire mistică.”, în Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, op. cit., pag. 312.

⁴⁴ Vezi școala prof. univ. dr. Georgeos Kordis, de unde am și preluat întocmai această tehnică de a picta icoanele.

Ocrul este obținut din pământ și se mai numește și *ocru de Thassos*, datorită faptului că acest pigment se extrage din această regiune a Greciei. Este o culoare extrem de luminoasă și putem spune că este esențială în amestecul culorilor de pe paletă. Are putere de acoperire foarte mare, se diluează ușor cu emulzia de ou și se întinde cu ușurință pe suprafața grunduită a panoului de lemn. (Fig. 76)



Fig. 76

Albul de titan utilizat este un amestec de bioxid de titan cu alb de zinc și cu barită, „rezistent la lumină, la căldură mare, neinfluențabil de emanațiile sulfurice din aer și netoxic.”⁴⁵ (Fig. 77)

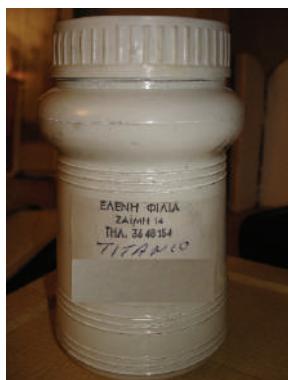


Fig. 77

Negrul de viță de vie „este un cărbune numit mangal, care se obține arzând incomplet coardele de viță, în vase mari sau în cupoare închise (distilării), cu care ocazie se captează și

⁴⁵ C. Săndulescu-Verna, *Materiale și tehnica picturii*, op. cit., p. 83.

gazele, care se transformă în alcool metilic, acid acetic etc. Măcinat fin și amestecat cu ulei, dă o nuanță de negru roșcat și se usucă normal; iar amestecat cu alb, dă frumoase tonuri de gri aproape albastre.”⁴⁶ (Fig. 78)



Fig. 78

Nu susținem ideea că *tetracromia* este tehnica ideală de a colora o icoană, însă am observat că utilizând mai puține culori, este mai ușor de obținut o unitate și o bogăție cromatică.⁴⁷ Lucru paradoxal, deoarece se folosesc două culori calde și două nonculori din care, aşa cum vom vedea, în experimentul cromatic se pot obține prin amestec, în diferite proporții între ele, toate culorile primare și secundare din ROGVAIV și o varietate de tonuri pastelate aproape nelimitate.⁴⁸

b) Experiment cromatic – tetracromia

Acest experiment are rolul de a explica mai bine nuanțele și tonurile care rezultă din amestecul celor patru pigmenti. Având în vedere faptul că avem două culori calde și două nonculori, s-ar putea ridica problema obținerii culorilor reci (albastru, verde, violet). Culorile se pot obține din amestecul fizic pe paletă, dar și printr-un amestec optic pe suprafața pictată, atunci când ne întâlnim cu un contrast simultan.⁴⁹

Așa cum am afirmat mai devreme, cele patru culori folosite sunt roșu erco-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 118-119.

⁴⁷ „Iconografi recurg adeseori la culori contrastante care amplifică sunetul icoanei, conferă temeinicie și claritate planului subiectului și fiecărui chip reprezentat în icoană.”, în Rafail Karelín, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 312.

⁴⁸ „În icoană nu avem de a face cu o culoare locală, ci cu game și combinații de culori.”, *Idem*.

⁴⁹ Amestecul optic este realizat de ochi prin sinteză.

lan, ocru Thassos, alb de Titan și negru de viață de vie. Pentru a putea realiza experimentul cromatic, culorile sunt așezate în colțurile unui dreptunghi împărțit în patru pe fiecare latură, respectiv ocru și roșu în căsuțele de pe extremități, iar albul și negrul pe cealaltă diagonală. (Fig. 79)

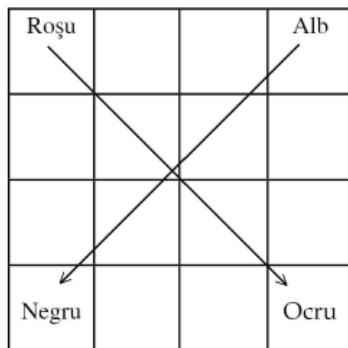


Fig. 79

Culorile sunt așezate în felul acesta, pentru a se intersecta nuanțele de roșu și ocru cu tonurile de alb și negru, din care vom vedea că rezultă alte nuanțe de culoare prin amestec optic.

Prin amestecul roșului în proporție de 75% cu ocru 25% vom obține un orange mai închis, în imediata vecinătate a ocrului (Fig. 80); și invers, dacă amestecăm ocrul în proporție de 75% cu roșu 25%, vom obține un orange deschis în imediata vecinătate a ocrului. (Fig. 81).

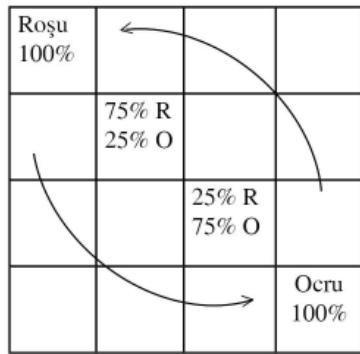
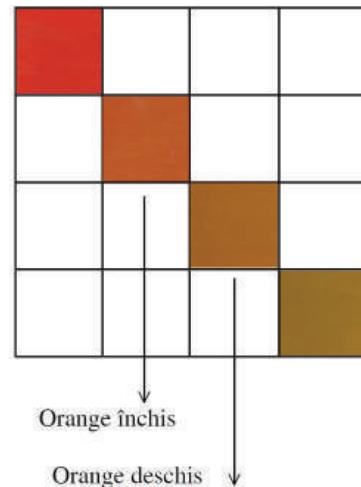


Fig. 80-81



Se repetă operațiunea pe cealaltă diagonală între alb și negru. (Fig. 82) Prin amestecul celor două non-culori vom observa că se obțin două tipuri de gri, (Fig. 83) unul mai închis, iar altul mai deschis, tonuri care datorită faptului că stau lângă două nuanțe calde, vedem cum se transformă în albastru, prin amestec optic.⁵⁰ (Fig. 84)

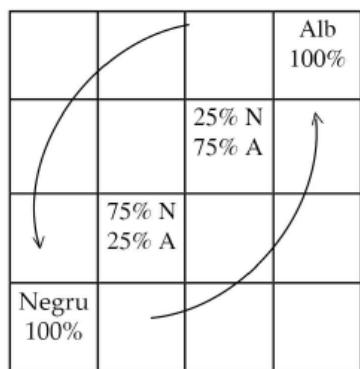


Fig. 82-83

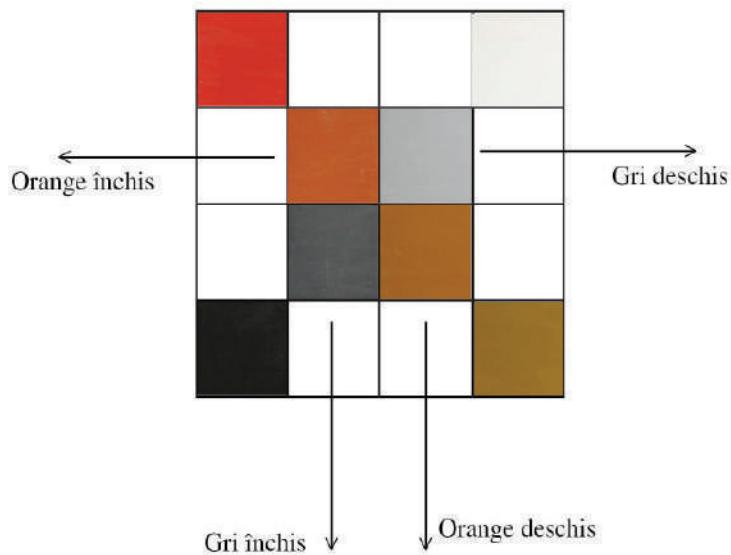
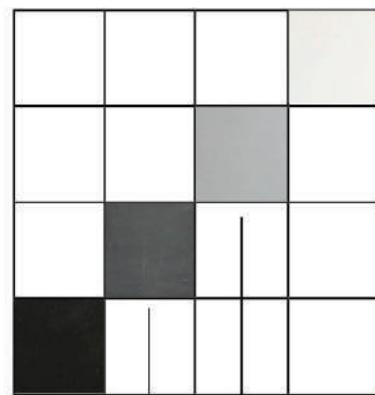


Fig. 84

⁵⁰ Tipul acesta de gri, care se transformă în albastru prin amestec optic, se folosea în vechime și pe post de *linău de câmpuri* (termen preluat din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, op. cit., pag. 62), adică un strat care se punea înainte de a pune fondurile albastre în tehnica *al fresco*.

Este extrem de important să se înțeleagă acest raport cromatic, pentru că în felul acesta ne ferim să folosim tot felul de pigmenți sintetici, care nu fac altceva decât să distrugă unitatea cromatică și simplitatea icoanei.

Verdele se obține din amestecul negrului cu ocru și rezultă un verde olive, culoare specifică pentru alcătuirea proplasmelor la chip. Din roșu și negru se obține brunul de desen, iar din alb și ocru luminițele din icoană; din roșu și alb rumenelile din obrajii sfinților și posibile proplasme pentru veșminte.⁵¹ (Fig. 85-87)

Roșu 100%	75%R 25%A	25%R 75%A	Alb 100%
75% R 25%N			↑
25%R 75%N			↓
Negru 100%	←	→	Ocru 100%



Fig. 85-87



⁵¹ Dacă se schimbă proporțiile dintre culori se pot obține o varietate de intensități cromatice, care ajută foarte mult la îmbogățirea icoanei. Astfel, deși mijloacele sunt restrânse, se pot realiza lucruri extrem de complexe.

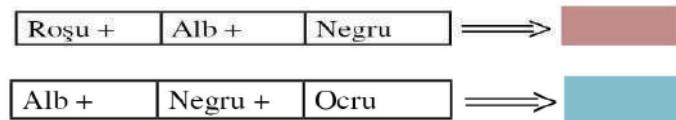


Fig. 88-89: Amestecuri cromatice

Acolo unde situația o cere, pentru o mai bună relaționare între culori se poate adăuga puțin verde, albastru, violet, însă nu în stare pură și nu ca bază pentru amestecul unei culori. De exemplu, se amestecă ocru și negru și rezultă verde, în care – dacă nu este suficient de puternic pentru proplasma unui veșmânt – se poate adăuga un pic de verde de crom (Fig. 90).



Fig. 90

Albastrul se adaugă în combinația de alb și negru (din care rezultă gri), astfel obținându-se un albastru mai intens, fără însă să distrugă echilibrul cromatic al icoanei. (Fig. 91)



Fig. 91



Fig. 92

Datorită faptului că roșul ercolan este mai intens, pentru accente la chipurile sfinților sau la proplasmele veșmintelor se poate adăuga un pic de roșu cinabru, care împrospătează și conferă luminozitate icoanei. Același efect se poate obține și prin suprapuneri și transparențe cromatice; respectiv dacă se aplică un strat de ocru sub pigmentul roșu ercolan, acesta devine mai luminos.

c) Suprapuneri și transparențe cromatice

În iconografie, din vechime până astăzi se folosesc transparențele cromatice, prin suprapuneri de culoare. Astfel, cu cât culoarea este așezată pe suprafață în straturi fine, cu atât are mai multă luminozitate și expresivitate.

Înainte de a fi așezată proplasma, dedesubt se pune un strat de ocru, care are rolul de astupă porii grundului și are rol de fundal pentru culorile care urmează să fie aplicate pe suprafață, realizându-se astfel și legătura între ele. (Fig. 93)



Fig. 93

Fig. 95: *Lumini mate așezate pe veșmânt*

Dacă proplasma la veșminte este rece, atunci primul strat de culoare nu mai este ocru cald, ci devine rece prin aplicarea unui strat de verde olive, obținut din ocru și negru, peste care se aplică culoarea propriu-zisă a proplasmei. În felul acesta se creează un efect placut de modulație cromatică⁵² (Fig. 94), între proplasma transparentă și luminile care sunt așezate ulterior și care, de regulă, sunt mate.⁵³ (Fig. 95)

Fig. 94: *Efect de modulație cromatică*

⁵² Acest tip de modulație se regăsește și în muzica bizantină, atunci când se face trecerea dintr-un glas într-altul pentru a accentua un eveniment sau o stare duhovnicească.

⁵³ Lumina mată așezată în formă de lame pe proplasmă este considerată a fi lumină fizică, iar transparențele proplasmei, care rezultă din suprapunerile și are și ea o lumină proprie, sunt considerate a fi „lumină extra spatială”, termen preluat din Rafail Karelín, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 312; vezi icoana *Troița* a sfântului Andrei Rubliv.

Controlul asupra intensității cromatice a proplasmei se obține prin așezarea a mai multe sau mai puține straturi de culoare, prin hașurare și nu prin tușă mată. Firuiala proplasmei se realizează în X, tocmai pentru a permite straturilor de dedesubt să transpară. (Fig. 96)

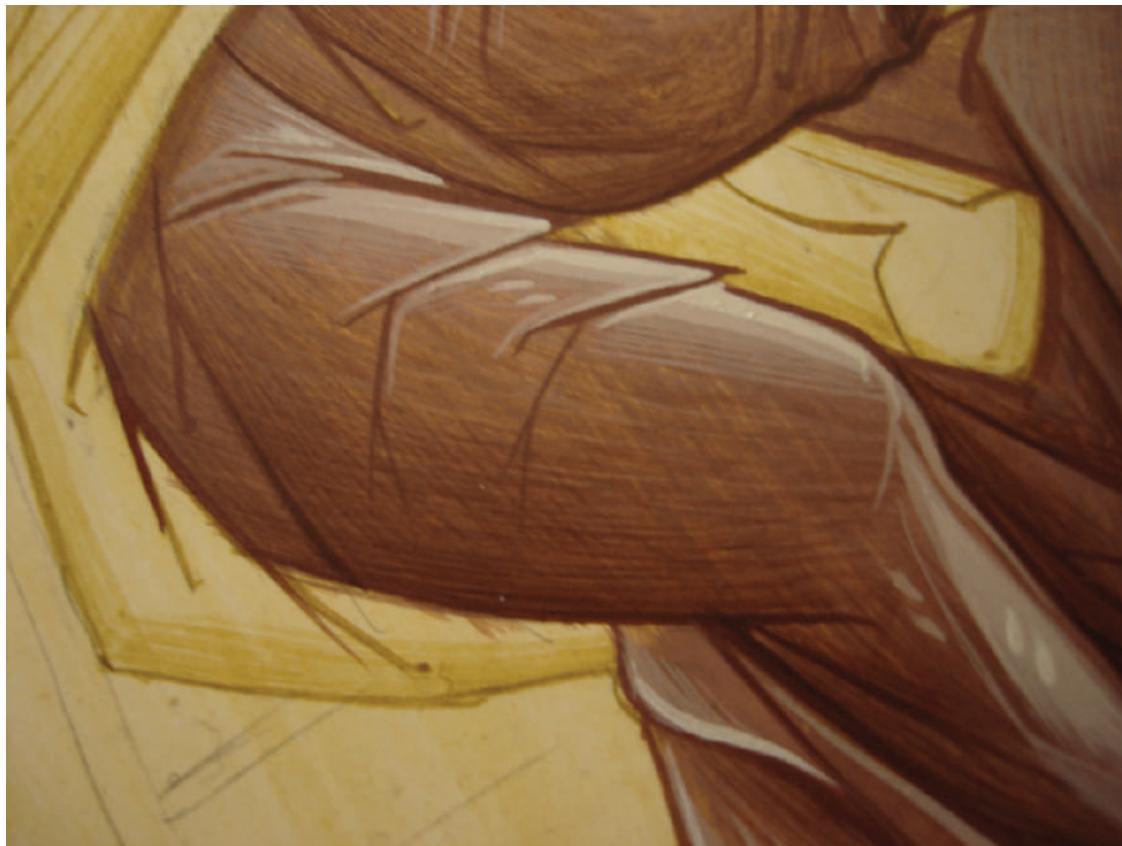


Fig. 96: *Proplasmă aplicată în X*

Un lucru important de remarcat este faptul că indiferent de transparența sau matitățea proplasmei, stratul de ocru sau verde de dedesubt influențează plăcut culorile, confrințând unitate cromatică. Așa se poate explica coerenta cromatică din lucrările monumentale ale vechilor iconografi.⁵⁴

⁵⁴ De exemplu, bazilica Santa Maria Assunta (Torcello): Înfricoșata Judecată; la Kariye Djami (Constantinopol): Înfricoșata Judecată.

6. PICTURA BIZANTINĂ

a) Emulsia de ou

Este liantul care stă la baza preparării culorilor, de aceea este extrem de important felul cum se prepară emulsia. Se ia un ou (preferabil de casă), se sparge și se separă albușul de gălbenuș. După aceea, gălbenușul se spală bine sub apă, în aşa fel încât să nu rămână deloc albuș de ou pe gălbenuș. Pielita care învelește gălbenușul se sparge și se înlătură, iar gălbenușul se scurge în vasul în care urmează să se prepare emulsia. După această operațiune se toarnă apă de două ori mai mult decât cantitatea de gălbenuș.⁵⁵ Se agită bine, până când gălbenușul de ou face corp comun cu apa. Astfel preparată, emulsia de ou conferă durabilitate în timp culorilor și le fixează pe suprafață.⁵⁶

b) Ordinea pictării

În pictura bizantină, spre deosebire de alte tehnici de reprezentare, totul se gândește pe straturi, începând de la închis spre deschis, adică: proplasmă, glicasm, semicarnație, carnație, lumină și accent.⁵⁷ Acest mod de a concepe o icoană este în perfectă armonie cu perspectiva inversă; totul vine spre privitor (îl întâmpină) și în felul acesta i se deschide acestuia posibilitatea de a comunica cu prototipul.⁵⁸

c) Pictarea clădirilor

După procesul de aurire și incizare a desenului, se trece la etapa pictării. Se începe de obicei dinspre exterior spre interior. Astfel, în acest caz vom expune problema de pictare a clădirilor, urmând apoi să explicăm felul cum se pictează un veșmânt, iar ultima etapă în pictură – și cea mai importantă – este pictarea chipului, care încununează icoana și îi dă sens.

Clădirile, după ce au fost desenate, sunt acoperite cu un strat de ocru, după care se reface desenul cu verde și se conturează zonele de umbră. Urmează așezarea proplasmei, după caz, aceasta din urmă se deschide succesiv cu alb până la ultimul accent.⁵⁹

Există cazuri în care pe proplasmă se face doar un desen, se așeză umbrele, fără să mai fie nevoie de lumini, ele rezultând din luminozitatea proplasmei. (Fig. 97)

În cazul în care în icoană apar o succesiune de mai multe clădiri una lângă alta, iconograful trebuie să țină cont și să alterneze proplasmele reci cu cele calde, în aşa fel încât să se creeze un contrast cromatic cald-rece.

⁵⁵ Unii iconografi mai adaugă oțet sau fenol pe post de conservant.

⁵⁶ Ouăle de casă sunt mai bune decât cele din comerț, iar gălbenușul de ou este mai consistent.

⁵⁷ Vezi Daniel V. Thompson jr., *Practica picturii în tempera*, op. cit., cap. VI. „Pictura”, subcap. „Ordinea pictării”, pag. 163.

⁵⁸ Vezi în acest sens sintagma lui Michel Quenot „Icoana, fereastră spre absolut” (titlu omonim).

⁵⁹ Accentele trebuie să apară atât în lumină cât și în umbră.



Fig. 97

d) Pictarea veșmintelor

Veșmintele sfinților de la icoane sunt lucrate într-o tehnică mai specială, prin faptul că luminile sunt așezate sub formă de lame care se restrâng de la închis spre deschis. Aceste lame au o caligrafie specială și ele pot să difere de la o școală la alta. În cazul nostru, am folosit tipul de veșmânt din școala macedoneană sau din școlile constantinopolitane, acesta remarcându-se prin armonia tonurilor cromatice a lamelor și coerența desenului.⁶⁰

După efectuarea desenului cu pensula, pe stratul de ocru cu verzui, se prepară proplasma și se așează în 2-3 straturi, în așa fel încât să nu se acopere de tot desenul de dedesubt. Pe proplasmă se redesenează în culoare mai închisă (proplasmă plus negru) tot veșmântul, în părțile mai umbrite. După aceea, proplasma se deschide cu alb, pentru primul strat, la al doilea strat și mai mult alb, până la accent, care de multe ori este alb curat.⁶¹

În unele cazuri, unde există o însiruire de mai mulți sfinți, veșmintele se alternează între ele cald-rece, iar uneori chiar pe o proplasmă caldă se pot aplica lame reci și invers. (Fig. 98-103)



⁶⁰ „Uneori pe chipurile și veșmintele sfinților sunt reprezentate blicuri de lumină. Acestea nu sunt legate de reprezentarea volumetrică a personajelor și nici nu sunt o reflectare a unei surse exterioare de lumină, ci sunt simboluri ale luminii veșnice, a energiilor dumneziești necreate, cu care se unesc sufletele sfinților. Această lumină nu vine din afară și nici din exterior, este o lumină extra spațială. Viața veșnică e o înaintare lucrătoare către Dumnezeu, prin veșnica împărtășire cu dumnezeiasca lumină. Blicurile de lumină sunt semnele vizuale ale comunicării cu Dumnezeu, întru care se află sfinții reprezentați în icoană.”, în Rafail Karelín, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, op. cit., pag. 312 – 313.

⁶¹ Albul curat însemnând de fapt alb de titan, care este ușor gălbui.



Fig. 98-103: Etapele realizării unui veșmânt
e) Pictarea chipului bizantin

La chipul bizantin se pornește tot de la închis la deschis, însă diferența constă în faptul că se pun mai multe straturi de culoare, care se pierd prin treceri fine. Primul strat este proplasma, al doilea glicasmul, al treilea semicarnația, al patrulea carnația, al cincelea lumina și al șaselea accentul. Fiecare strat de culoare are o formulă cromatică proprie:

- proplasma: ocru + negru⁶²;
- glicasmul: proplasma + alb;
- semicarnația: ocru + roșu + alb;
- carnația: semicarnația + alb;
- lumina: carnația + alb;
- accent: alb.



⁶² În cazul în care proplasma este caldă, se adaugă și puțin roșu.

Așezarea culorilor se realizează prin hașură sau prin topire (plav)⁶³, în funcție de școala care este abordată. (Fig. 104)



Fig. 104

Ca etape de lucru, se pornește de la un strat de ocru, care este așezat ca bază pe suprafața grundului, peste desen, după care se așează proplasma, în așa fel încât să nu se acopere desenul.⁶⁴ Imediat după aceea se aplică stratul de glicasm, urmat de stratul de semicarnație, carnăție, lumină și accent.⁶⁵ (Fig. 105-108)

⁶³ *Plav* este o tehnică rusească de aplicare a luminilor prin băltire.

⁶⁴ Vezi Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, op. cit., „Partea întâi”, subcap. „Executarea picturii tempera de ou pe lemn”, pag. 36 – 38.

⁶⁵ Accentul se mai găsește și sub denumirea de *blic*.



Fig. 105-108: *Etapele realizării unui chip*

Când se ajunge la carnație, se realizează desenul final. Acest lucru se face în acest moment, datorită faptului că trebuie să existe un echilibru între culorile închise din desen și luminile de pe chip. Tot în acest moment se aplică și rumenelile și accentele de roșu pe nas, bărbie, buze, obraz, frunte, ochi.⁶⁶

Dacă sfântul are barbă, atunci ea se lucrează după terminarea carnațiilor, în același procedeu ca la vesmânt (tot de la închis la deschis), firuiala bărbii fiind constituită din șuvițele subțiri, care apoi sunt accentuate cu lumini.

⁶⁶ Vezi Daniel V. Thompson jr., *Practica picturii în tempera*, op. cit., cap. VI. „Pictura”, subcap. „Fluiditatea amestecurilor”, pag. 157.

7. VERNISAREA

Verniurile sunt soluții lichide transparente, puțin colorate, obținute prin dizolvarea unor rășini, gume sau altor substanțe în anumiți solvenți și care se solidifică în contact cu aerul.

Materiile de bază dintr-un verni sunt:

1. Componenta solidă: rășini naturale, rășinini sintetice, ceară, cleiuri, uleiul;
2. Diluantul sau solventul (în care se dizolvă componenta solidă): esențele, uleiurile sicamente, esență de terebentină, alcool de 96°.

Tipuri de verniuri:

Copal: terebentină + rășini de copal Manila;

Olifa: acetat de cobalt + ulei de in fier;

Copal + Damar: 3 părți terebentină⁶⁷, o parte Damar.

Clasificarea verniurilor se poate face după criterii cum sunt: compoziția, componenta determinantă, destinația.

1. *După compoziție*: verniuri lucioase, verniuri mate, verniuri transparente, verniuri semi-transparente, verniuri casante și verniuri elastice;

2. *După componenta principală*: verniuri grase (conțin ulei), rășini dure sau semi-dure și un solvent (esență de terebentină);

3. *După destinație*: verniuri pentru pictură (îmbogățește liantul culorilor), verniuri de retuș (hrănesc prin impregnare culoarea săracită), verniuri izolante (evită pătrunderea unor elemente nedorite), verniuri finale (controliază strălucirea și constituie protecția operelor de artă).

a) *Verniurile din rășini dure*, compuse de obicei din copal, sunt scumpe și se folosesc mai rar; însă aceste rășini sunt extrem de bune pentru vernisarea unei icoane. Avantajele lor constau în faptul că sunt suple, rezistente la umiditate și uscăciune, durabile, nu craclează și sporesc profunzimea tentelor. Ele prezintă calități deosebite, deoarece se dizolvă ușor, sunt elastice, ușor de preparat și foarte rezistente în timp.⁶⁸

Rețeta pentru verniul de copal de Manila. Într-un recipient se pune o parte rășină de copal de Manila (Fig. 109), peste care se toarnă două părți de alcool de 96° (Fig. 110) și se lasă la macerat o zi, după care se strecoară printr-o sită fină, pentru a înlătura impuritățile care se decantează pe fundul recipientului.

⁶⁷ Terebentina are rol de sicutiv.

⁶⁸ Verniul de copal de Manila reprezintă până în momentul de față soluția cea mai bună în vernisarea icoanelor contemporane.



Fig. 109

Solvenții nu trebuie să fie nici prea leneși (care se evaporă lent și prelungesc uscarea), nici prea activi, care atacă pasta.

Nu sunt indicați plastifiantii externi (uleiuri, balsamuri) care, introduși în verniuri, crează pelicule palid gălbui, dure și greu de înlocuit. Proba cea mai simplă a unui verni final ar fi peliculizarea cu verni a unei lame de sticlă curată: împede inițial, verniul trebuie să rămână astfel și după uscare. Concentrația verniului depinde de factura tabloului, de cantitatea și asperitatele pastei picturale. Alegerea verniurilor de protecție este determinată de obținerea și posibilitățile pictorului. Cele mai folosite verniuri finale sunt cele preparate din *rășini moi*⁶⁹, fluide transparente și incolore, care însă sunt sensibile la uscăciune și umiditate – condiții în care devin friabile, se opacizează și produc mucegaiuri. Foarte sensibile la căldură, imprimă ușor degetele și aglomerează praf.



Fig. 110

b) Vernisarea finală

Timpul de uscare al colorilor este lung. Vernisarea finală se face între minim o lună și maxim șase luni de la terminarea icoanei. Dacă e aplicat peste o pastă semi-uscată, verniul aderă puternic, făcând foarte dificilă scoaterea lui la restaurare.

Imediat după curățarea cu o pensulă uscată, verniul se aplică într-un strat cât mai sub-

⁶⁹ O altă rețeta de verni: la 30 grame Sandarac sunt necesari 100 ml alcool. De reținut faptul că nu se aplică alcoolul peste Sandarac deoarece, dacă se procedează astfel, există pericolul incendierii substanței. După această operațiune urmează procesul de decantare, care durează o săptămână, apoi se trece conținutul astfel obținut la filtrare, printr-o sită fină. După aceste etape se introduce o lingură de esență de terebentină în soluția finală.

ture și cât mai uniform, pentru a nu modifica prin inegalități expresia imaginii.

Vernisarea se face într-o cameră uscată, la temperatura de cel puțin 20 de grade Celsius, sau la una mai ridicată, dacă pasta conține rășini. Pentru pastele rășinoase, cel mai sigur rămâne procedeul vechilor maeștri, care își încălzeau ușor atât tabloul cât și verniul înaintea lucrului, încălzirea fiind utilă pentru eliminarea ultimelor urme de umiditate, pentru fluidizarea verniului și pentru o priză mai solidă.

Aplicarea verniului final se poate face cu palma (metodă străveche, părăsită astăzi) sau cu pensula (utilizată pentru lucrările de mici dimensiuni); distribuirea neuniformă a verniului poate produce o anomalie numită „înalbăstrirea verniului”, adică apariția unui voal albăstrui, cauzat de curentul rece de aer.⁷⁰

c) Dubla vernisare

Acest procedeu nu urmărește îngroșarea verniului final. Verniurile moderne, compuse cu rășini moi, considerabile mai perisabile decât cele dure, vor trebui scoase și înlocuite temporar, prilej cu care poate fi afectată pictura din punct de vedere material. Procedeul dublei vernisări a fost imaginat tocmai pentru evitarea unor astfel de situații. O dublă vernisare constă în aplicarea unui prim verni, solid, alcătuit din rășini dure (copal), peste care, după uscare, se aplică un al doilea verni mai fragil, compus din rășini moi (sandarac). În consecință, impuriitățile superficiale și verniul afectat vor putea fi scoase relativ ușor de către restaurator, întrucât cedează la o altă categorie de solvenți decât primul verni, care va rămâne intact.

Vernisarea dublă se face, ca și cea comună, după uscarea pastei, la cel puțin 6 luni. După circa 3 luni de la aplicare primului verni, se poate așterna cel de al doilea.⁷¹

d) Verniurile finale (de protecție)

Funcția lor principală este să creeze o peliculă fină de protecție împotriva agenților distructivi externi și nu pentru a face culorile mai sonore sau mai lucioase, cum se crede uneori.

Verniurile finale mai sunt denumite și verniuri de protecție. Dacă le judecăm astfel, ne apar ca obligatorii. În lipsa lor, stratul de culori se degradează mult mai rapid sub agresiunea aerului poluant, a prafului, umezelii, razelor ultraviolete, zgârieturilor. Rezerva pictorilor față de verniuri are motivări serioase și pentru că nu există un verni ideal. Verniurile tradiționale sunt perisabile ori cu alte neajunsuri, iar cele contemporane, cu rășini sintetice, nu au suportat proba timpului. Demonstrația că sub verniul final deteriorat pasta rămâne intactă se poate

⁷⁰ În cazul verniului de copal și sandarac, ele se întind pe suprafață cu pensula.

⁷¹ Ceara poate fi și de astă dată un mijloc de prelungire a duratei verniurilor. Ceara dizolvată într-o esență ce dispare în scurt timp se pare că a fost pentru unii soluția rezonabilă. Poate proteja și verniul final.

face la orice vernisare. Utilitatea verniurilor de protecție apare ca indiscutabilă dacă privim lucrurile astfel. Defectul grav al verniurilor finale clasice este că după un timp se întunecă (întunecând implicit și tabloul), se opacizează, crapă și mucegăiesc la umezeală, antrenând și pasta colorată. De asemenea, dacă sunt aplicate gros, crează un luciu prea puternic.

Acste efecte sunt provocate atât de natura verniurilor, cât și de acțiunea agenților distrucțivi amintiți:

- căldura (la care rășinile se înmoaie, se dilată, iar mai târziu se contractă, urmând craclarea);
- umiditatea (prin cracleuri se infiltrează apa și mucegaiul, iar rășinile încep să se descompună);
- aerul (care afectează transparența verniului, îngălbenindu-l și creând cunoscutul „ton de muzeu”);
- lumina (care acționează în același sens cu aerul);
- schimbările de temperatură, mai ales cele brusete (produc dilatări-contractări care accentuează procesul început, de descompunere a rășinilor);
- se mai adaugă praful, zgârieturile etc.

Rezultatul este mai mult decât dezagreabil: verniul alterat devine murdar, brun-închis deasupra luminilor și verzui în umbre, ca o sticlă murdară așezată deasupra picturii.

Din cauza atâtore agresori, un bun verni final va trebui să prezinte următoarele calități:

- stabilitate la lumină și aer;
- rezistență la căldură și variațiile de temperatură;
- rezistență la umiditate și uscăciune;
- neutralitate fizico-chimică față de pigmenți;
- reversibilitate. (Fig. 111)

Fig. 111: Icoană vernisată



BIBLIOGRAFIE

Apostazia și Antihristul. După învățăturile sfinților părinți, editura Sfintii Martiri Brâncoveni, Constanța, 2008.

Arta din Moldova de la Ștefan cel Mare la Movilești, Editat de Muzeul Național de Arta al României, august – octombrie, 1999.

Biblia sau Sfânta Scriptură, Ediție Jubiliară a Sfântului Sinod, Trad. Bartolomeu Valeriu Anania, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001.

Book of Pericopes of Henry II, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, sec. XI; pe www.orthodoxreference.com.

Dicționar Biblic, vol. I – II, Editura „Cartea Creștină”, Oradea, 1995.

Mănăstirea Probotă, Colecția Monumente Istorice, Ed. Meridiane, București.

St. Sophia. The Chora Church, Istanbul, 2002.

Viețile Sfinților pe luna martie, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1995.

Baggley, John, *Icoanele și semnificația lor duhovnicească. Porți spre veșnicie*, editura Sofia, 2004.

Băbuț, Gheorghe, *Vămile văzduhului. Istoria despre Hristos. Documente istorice*, Ed. Perlerinul român, Oradea, 1993.

Boghiu, Sofian, Arhimandrit, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, editura Bizantină, 2001.

Botez-Crainic, Adriana, *Istoria Artelor Plastice*, vol. I, *Antichitatea și Evul Mediu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1994.

Bulgakov, Serghei, Pr., Ozolin, Nikolai, Pr., *Icoana și cinstirea sfintelor icoane, studiu critic*, colecția Eikon, editura Anastasia, 2000.

Bunge, Ieromonah Gabriel, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, Ed. Deisis, Sibiu, 1996.

Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, editura Sophia, București, 2005.

Damian, Theodor, pr. prof., *Implicațiile spirituale ale teologiei icoanei*, editura Eikon, 2003.

Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, editura Sophia, București, 2000.

Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Vremea, București, 2000.

Dumitrescu, Sorin, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Ed. Anastasia, 2001.

Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, editura Meridiane, 1993.

Florenski, Pavel, *Iconostasul*, editura Anastasia, București, 1994.

Giorgi, Rosa, *Angeli e Demoni*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

Grabar, André, *Iconoclasmul bizantin*, editura Meridiane, București, 1991.

Grigorie Krug, Monahul, *Cugetările unui iconograf despre sensul și menirea icoanelor*, editura Sofia, 2002.

Gusev, Nikolai; Duanev, Mihail; Karelín, Rafail, *Îndrumar iconografic*, editura Sofia, editura Cartea Ortodoxă, 2007.

Ioan Damaschin, Sfântul, *Dogmatica*, editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2005.

Ioan Damaschin, Sfântul, *Al treilea cuvânt de apărare împotriva celor ce admonesteaază sfințele icoane*, 8.

Iuliana, Monahia, *Truda iconarului*, editura Sophia, București, 2001.

Karelín, Rafail, Gusev, Nikolai, Dunaev, Mihail, *Îndrumar iconografic*, editura Sophia, București, 2007.

Kordis, Georgeos, *Ritmul în pictura bizantină*, editura Bizantină, București, 2008.

Louth, Andrew, *St. John Damascene, Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford University press, 2002, INC, New York.

Markelov, Gleb, *Russian icon designs. A compendium of 500 canonical tracings and transfers of the fifteenth to nineteenth centuries. Volume II*; Sankt Petersburg, 2006.

Michel, André, *Histoire de l'Art. Tome I. Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane; Première Partie*, Paris, 1926.

Mondzain, Marie-Rose, *Imagine, icoană, iconomie. Sursele bizantine ale imaginariului contemporan*, Sofia, 2009.

Ousterhout, Robert, *Master Bilders of Byzantium*, editura Princeton, University Press, 1999.

Ozolin, Nikolai, Pr., *Chipul lui Dumnezeu – chipul omului*, Anastasia, 1998.

Ozolin, Nikolai, Pr., *Iconografia ortodoxă a Cincizecimii*, editura Patmos, Cluj, 2002.

Palade, Mihaela, *Iconoclasmul în actualitate – de la „moartea lui Dumnezeu” la moartea artei*, editura Sofia, 2005.

Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania secolului XVIII*, Editura Meridiane, 2003.

Quenot, Michel, *Învierea și Icoana*, editura Christiana, 1999.

Quenot, Michel, *Nevoia de icoană – de vorbă cu meșterul iconar Pavel Busalaev*, editura Sophia, București, 2006.

Quenot, Michel, *Sfidările icoanei – o altă viziune asupra lumii*, editura Sofia, 2004.

Rousseau, Daniel, *Icoana lumina feței Tale*, editura Sofia, 2004.

Săndulescu-Verna, C., *Materiale și tehnica picturii*, editura Marineasa, Timișoara, 2000.

Sendler, Egon, *Icoana – chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică, tehnică*, editura Sofia, 2005.

Ştefănescu, I.D., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Taușev, Averchie, Arhiepiscop; Rose, Serafim, *Apocalipsa în învățătura Sfinților Părinți*, Editura Icos, 2000.

Taușev, Averchie, Arhiepiscop, *Apocalipsa Sfântului Ioan, un comentariu ortodox*, editura Sofia, 2005.

Teodor Studitul, Sfântul, *Iisus Hristos, Prototip al icoanei sale*, editura Deisis, Sf. Mănăstire Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994.

Thompson, Daniel V. Jr., *Practica picturii în tempera*, editura Sophia, București, 2004.

Tradigo, Alfredo, *Icone e Santi d'Oriente*, Mondadori Electa, Milano, 2004.

Tristan, Frédérick, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană / secolele II-VI*, Ed. Meridiane, București, 2002.

Trubetzkoi, Evgheni N., *3 Eseuri despre icoană*, Editura Anastasia, 1999.

Uspensky, Leonid; Lossky, Vladimir, *Călăuziri în lumea icoanei*, editura Sofia, 2003.

Uspensky, Leonid; Bobrinskoi, Boris; Bigam, Stephan; Bizău, Ioan, *Ce este icoana?*, editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005.

Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, Ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2005.

Zuffi, Stefano, *Venice. Capitals of Art*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

Zias, Nikos (consultant științific), *De la Întruparea Cuvântului la Îndumnezeirea Omului, Icoane Bizantine și Post-Bizantine din Grecia*, Fundația Culturală Greacă, 2008.

PARACLSIVĂ SF. STEFAN
CLINICA DE *MEDICINĂ A MUNCII* A SPITALULUI JUDEȚEAN
CLUJ-NAPOCA



















PARACLISUL SF. STEFAN
COLEGIUL NAȚIONAL „DECEBAL”
DEVA









